

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

Л. П. ДЫКО А. Д. ГОЛОВНЯ

ФОТО- КОМПОЗИЦИЯ



Л. П. ДЫКО, А. Д. ГОЛОВНЯ

Фрунзе
8.11.63

ВВЕДЕНИЕ

ФОТОКОМПОЗИЦИЯ

Фотография за годы своего существования прошла большой путь развития и от технического способа фиксации объекта съемки на светочувствительных слоях поднялась до создания подлинных произведений искусства. В современной фотографии лучшие работы фотомастеров и фотолюбителей полно и глубоко отражают жизнь во всем ее многообразии. Эти работы отличаются идейной направленностью, глубиной содержания и совершенством изобразительной формы.

Фотография как способ изображения, как средство отражения действительности нашла чрезвычайно широкое распространение в нашей стране во всех областях общественной жизни, в науке, культуре и искусстве, что свидетельствует о ее ценности и возможностях.

Широчайшим образом фотография используется как средство отражения общественной, трудовой и культурной жизни страны, как средство наглядной агитации, пропаганды и информации. Эти задачи выполняет прежде всего хроникально-документальная фотография, фоторепортаж, который является одним из самых важных и развитых разделов фотографии в Советском Союзе.

Фотография служит также средством научного исследования и применяется в различных областях науки и техники. Фотоснимки фиксируют моменты течения сложнейших физических и химических процессов. Научная фотография используется в работе микробиологов, естествоиспытателей, врачей, географов, археологов, астрономов. Фотографическая техника помогла

ВВЕДЕНИЕ

человечеству увидеть обратную сторону Луны и Землю с высоты 250 километров.

Фотография является также средством создания произведений искусства, полных жизни, динамики и своеобразной прелести, доставляющих зрителю эстетическое наслаждение. Спор о том, может ли фотография быть искусством, может ли фотографический снимок стать художественной картиной, иметь значение произведения искусства, давно и положительно решен самой жизненной практикой. С помощью фотографической техники и изобразительных средств фотографии фотохудожники стремятся запечатлеть типичные и характерные картины действительности, чтобы помочь людям еще полнее понять жизнь и работать над ее преобразованием. Образный язык фотографии позволяет выразительно передать на снимках то прекрасное, что есть в самой социалистической действительности.

Фотография в Советском Союзе развивается не только как профессиональное мастерство. Необычайно широко распространено в нашей стране фотолюбительство. Миллионы любителей снимают портреты, производственные моменты, жанровые сцены, пейзажи и другие виды фотографических композиций. Многие из них являются участниками всесоюзных и международных выставок, публикуют свои работы на страницах газет и журналов.

Повседневная забота партии о развитии советского искусства, о повышении его роли в эстетическом совершенствовании человека, в развитии его художественного вкуса идейно вооружает советскую фотографию и направляет работы фотографов-профессионалов и любителей на путь активного участия в строительстве коммунистического общества, на правдивое отражение жизни и труда советских людей.

Главные задачи советской фотографии, как и всего нашего искусства, состоят в том, чтобы „...литература и искусство были всегда нераз-

рывно связаны с жизнью народа, правдиво отображали богатство и многообразие нашей социалистической действительности, ярко и убедительно показывали великую преобразовательную деятельность советского народа, благородство его стремлений и целей, высокие моральные качества. Высшее общественное назначение литературы и искусства — поднимать народ на борьбу за новые успехи в строительстве коммунизма“*.

Программа Коммунистической партии Советского Союза освещает пути и задачи развития искусства в период развернутого строительства коммунистического общества. Дальнейшее укрепление связей искусства с жизнью народа, правдивое и высокохудожественное отображение жизни в произведениях искусств являются главными задачами каждого советского художника и фотохудожника в том числе, так как его искусство всеми своими корнями уходит в самую глубину жизни и непосредственно связано с важнейшими событиями современности. Лучшие профессиональные и любительские снимки ярко и наглядно показывают окружающую нас действительность, рассказывают правду о ней, конкретизируют наши представления о событиях и явлениях жизни.

Наглядность, конкретность изображения, возможность прямого документирования события являются важнейшими достоинствами фотографии, в них кроется одна из специфических и сильнейших сторон фотоискусства, его исключительная жизненная достоверность.

Неверно было бы думать, что документальная природа фотографии как бы ограничивает творчество фотографа и может привести к некоторой натуралистичности изображения. Документальность снимка и натурализм в искусстве — это далеко не одно и то же. Доку-

* Н. С. Хрущев, За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа, М., 1957, стр. 20.

жизни, а для создания ее впечатляющих картин, для убедительной передачи характера человека, красочных и живых моментов его труда и быта, производственных, культурных, спортивных и других достижений, живописных картин природы и т.д. и т.п.

Документальность, являясь неотъемлемым свойством фотографии, отличается ее от других искусств, придает особое своеобразие фотографическим картинам.

Документальность, в полную силу используемая в информационно-репортажном снимке, лежит в основе и многих художественных фотографических работ. И хотя информационные и художественные задачи не всегда совпадают, они не противоречат друг другу и одни других не исключают. Репортажный снимок в известных условиях может стать, и часто становится, художественной картиной при сохранении специфики репортажного решения темы. Репортажность фотографической картины не определяет ее характера или жанрового признака, а лишь указывает на способ создания.

Когда-то к художественной фотографии относили только такие ее жанры, как портрет, пейзаж и с известными ограничениями — бытовые картины. Кроме того, от художественного снимка часто требовалась и особая, „художественная“ обработка отпечатка. Репортажным снимкам, наиболее распространенным в современной фотографической практике, места в художественной фотографии не было.

Сейчас положение резко изменилось. Портрет, пейзаж, натюрморт не потеряли своего значения и по-прежнему радуют зрителя своим глубоко жизненным содержанием и отточенностью изобразительной формы, изяществом изобразительных решений. Эти жанры занимают очень большое место в художественной фотографии. Но, судя по фотографиям, публи-

куемым в газетах и журналах и экспонируемым на последних фотовыставках, художественными снимками часто являются работы фоторепортеров, в которых ставятся и решаются специфические художественные задачи, где сохраняется не только подлинность события, но и внутреннее эмоциональное состояние его участников, где авторы творчески подходят к выбору темы и сюжета и выражают их в совершенной художественной форме. Основой для художественных снимков могут быть самые различные сюжеты.

Следовательно, художественными снимками следует считать такие, которые становятся средством эстетического освоения мира, несут в себе обобщение и эмоциональность, воспроизводят в художественных образах типические характеры и картины человеческой жизни или типические явления природы и вызываемые ими типические переживания, передают определенное настроение; такие снимки, в которых ставятся и решаются определенные идейно-художественные и изобразительные задачи, ощущается единство содержания и художественной формы. Удовлетворяющие этим требованиям фотографические картины жизни приобретают идейно-художественную, эстетическую ценность, становятся произведениями искусства независимо от того, к какому жанру, виду или разделу фотографии они относятся.

Еще раз следует подчеркнуть, что в фотографии не всегда ставятся и решаются художественные задачи. Эти задачи возникают лишь в тех случаях, когда тема снимка, его содержание дают основу для создания художественного произведения, поскольку специфика искусства касается не только закономерностей художественной формы, но прежде всего содержания. Иногда же ошибочно полагают, что художественным следует считать снимок, имеющий совершенную изобразительную форму, то есть завершенную композицию, точное световое или интересное тональное решение, острое

ракурсное построение и т.п. Таким образом, в качестве основного критерия художественности выдвигается формально-изобразительное мастерство. Однако совершенно очевидно, что далеко не всякий фотографический снимок, совершенный по использованию изобразительных средств и приемов построения кадра, является произведением искусства.

Точная композиция кадра и четкое световое решение в равной степени необходимы и в информационном, и в публицистическом, и в художественном снимке, так как бедность формы всегда мешает выявлению содержания и затрудняет восприятие картины.

Правда, про хороший репортажно-информационный снимок или даже про снимок, использованный в качестве средства научного исследования (например, микрофотография), часто говорят, что они сделаны „с большим искусством“. Правильнее было бы сказать, что они сделаны „с большим мастерством“, ибо термин „искусство“ применяется здесь именно в таком смысле, а не в философском понимании искусства как одной из форм общественного сознания, без мысли поставить эти работы в ряд произведений искусств в прямом и полном значении этого слова.

Поскольку содержание фотографических композиций выражается через определенную изобразительную форму, изобразительная форма снимка приобретает существенно-важное значение, она должна способствовать наилучшему раскрытию содержания, помогать выражению идеи. Только тогда жизненный материал, заключенный в снимке, с наибольшей силой воздействует на зрителя, когда содержание выражено в совершенной, четкой, ясной и впечатляющей изобразительной форме. Примитивность изобразительной формы приводит к тому, что восприятие содержания снимка затрудняется и порой он перестает вызывать у зрителя интерес, а замыслы автора остаются нераскрытыми.

Иногда фотографический снимок, имеющий основание стать подлинно художественным, несущим в себе определенную идею и элементы обобщения, показывающим типические характеры в типических обстоятельствах, все же произведением искусства не становится и художественного значения не приобретает. Это происходит потому, что некоторые снимки при всей значительности взятой темы слабы по своему художественному решению, сделаны без всякого мастерства и активного использования выразительных возможностей и изобразительных средств фотографии. Часто неумелый отбор материала приводит к тому, что тема не раскрывается в снимке. Немало встречается снимков неудачных по композиции, неинтересных по свету, вялых по тональности. Все это обедняет фотографические картины, сводит к минимуму их художественное воздействие на зрителя.

Но отсюда не следует вывод, что одна только изобразительная форма может сама по себе составить ценность снимка и стать единственным его содержанием. Да, стройный и гармоничный линейный рисунок кадра есть достоинство фотокартины, но только тогда, когда он использован для выражения ее содержания. Острый, удачно найденный ракурс ценен только тогда, когда он помогает постичь и понять суть изображаемого. Выразительная светотень восхищает зрителя, но лишь в том случае, если она способствует передаче гармонии объемно-пластических форм объекта съемки и насыщению снимка настроением.

Окном в мир, через которое зритель видит правдивые и яркие картины современности, — вот чем должен быть фотоснимок. Стекло этого „окна“ должно быть чистым, не иметь пороков в виде свилей и царапин, которые могут привести к искажению видимого. Такими „пороками стекла“ могут стать и заузный ракурс, и пустые, абстрактные сочетания тонов и линий в кадре.

ментальность фотографического снимка есть основа жизненной достоверности фотокартины, а жизненная достоверность произведения искусства обязательно опирается на мировоззрение автора, на его художественное, журналистское мастерство, на умение отобрать и выявить типичное и характерное в факте, событии или явлении жизни, на способность видеть, чувствовать и передавать людям прекрасное.

Вместе с тем существует большое количество снимков, которые не отвечают высоким требованиям, предъявляемым к произведениям искусств, но они и не претендуют на то, чтобы быть таковыми. В подобных фотоснимках документирование может вестись и без творческого импульса художника. Так рождаются информационные фотографические снимки познавательного значения, но к искусству никакого отношения не имеющие.

Но в то же время мы знаем много примеров, когда документальный по своей природе снимок, как и живописная картина или литературное произведение, несет в себе большое художественное обобщение и имеет настоящую эстетическую ценность. А фотограф-художник, как и любой другой художник, создавая эту картину, увидел типическое событие в самом характерном его проявлении, пояснил его зрителям в своем произведении, где событие дается в определенной изобразительной трактовке и художественном оформлении.

Фотография по своим техническим особенностям часто дает на таком снимке подробное, точно детализированное изображение предметов, явлений, объектов съемки. Но и другие искусства также могут изобразить действительность со всеми подробностями. В то же время живопись, например, часто дает обобщенное изображение, в котором отсутствует навязчивая детализация. Но и изобразительные средства фотографии позволяют уйти от натуралистической фиксации всего, что попадает в поле

зрения объектива. Широко известны творческие приемы, помогающие выделить в кадре главный объект изображения, акцентировать на нем внимание зрителя, включить в кадр главное и оставить за его рамками второстепенное, отделить необходимое от случайного. Подробно эти приемы рассматриваются в соответствующих главах книги.

Как ни странно, но документальность и подробное воспроизведение природы в свое время ставили фотографии в упрек и именно на этих ее специфических особенностях некоторые эстеты основывали свои доводы, отрицая право фотографии называться искусством или обвиняя ее в грубом натурализме.

Действительно, фотография может изобразить объект с массой деталей и подробностей. И в произведениях натуралистической школы существует излишне подробная выписанность деталей. Но разве в этом состоит сущность натурализма? Натурализм — это прежде всего безыдейность, не говоря уже о том, что часто это изображение чисто случайных черт действительности, незначительных и неважных сторон события или явления, не характеризующих и не вскрывающих его сущности. Тем самым такие черты в произведении натуралистического толка приобретают несвойственную им в жизни значимость, выдаются за главные и существенные, что в конечном счете приводит к неправильному толкованию и искажению действительности.

Что общего у ясного, простого, глубоко партийного и остро современного искусства фотографии с этими „произведениями“?

В детализированном изображении природы следует усматривать не порок или недостаток фотоискусства, а специфическую особенность и ценность фотографии. Возможность документально точно воспроизводить мир средствами фотографии надо творчески, разумно и гибко использовать не для зеркального отображения

Каждый фотохудожник на пути становления своего мастерства проходит три главных этапа творчества. Первым из них следует считать изучение техники данного вида искусства — фотоаппаратуры, светочувствительных материалов, способов получения фотографического изображения. Вторым этапом является освоение изобразительных средств фотографии, выразительных возможностей светового, тонального и линейного рисунка кадра. Третья и высшая ступень мастерства состоит в умелом и точном использовании техники и изобразительных средств для выражения идейно-тематического содержания художественной картины.

И думается, что многие из тех фотографов, которые иногда пытаются поразить зрителя необычными композиционными приемами, неожиданными верхними или нижними точками съемки и пр., неизбежно остаются на поверхности явлений и безнадежно застряли на втором, промежуточном, этапе становления мастерства, так и не поднявшись на высшую его ступень. Они словно находятся в плену этих ракурсов, восторгаются сочетанием совершенно черных линий и совершенно белого фона, любят падающими вертикальными линиями, полной смазкой, расплывчатостью фотоизображения и пр. Они словно служат этим приемам, не сумев заставить их служить себе. И часто зритель вместо полнокровной жизни видит на таком снимке только лабораторию фотографа, его упражнения в композиции кадра, световом и тональном решении снимка.

Но для того чтобы правдиво, глубоко и полно выразить содержание, чтобы передать его в наиболее ясной, доходчивой, а в художественном снимке и в эстетически-впечатляющей форме, фотограф должен в совершенстве владеть своим мастерством. Мастерство необходимо для создания любого фотографического снимка — художественного, информационного, научного, поскольку каждый из них должен

привлекать внимание зрителя, каждый должен делать для зрителя ясным основной замысел, чему помогают точная и законченная композиция, интересное световое или тональное решение.

Изучение вопросов мастерства тесно связано с изучением специфических особенностей данного искусства, его выразительных возможностей и изобразительных средств.

Существуют своя специфика, свои возможности, свои изобразительные средства для отражения действительности и в фотографии, именно их она должна использовать и развивать. Эти возможности и средства связаны с особой фотографической техникой, которая лежит в основе получения фотокартин. Отошли в прошлое попытки использовать фотографическую технику для имитации живописи или рисунка, для получения фотоснимков „под акварель“, „карандаш“, „пастель“ и пр. Давно стало понятным, что таким путем получить художественную фотографическую картину невозможно, так как искусство фотографии становится здесь на путь подражания и не может заменить собой живопись или рисунок, не может и соперничать с ними. В то же время собственно фотографическая выразительность при этом теряется.

Фотографическая техника такова, что позволяет любому человеку, даже лишь поверхностно с ней знакомому, получать снимки, иногда даже удачные. Однако чаще всего эти снимки большого интереса не представляют, являются холодной копией натуры, протокольным изображением объекта съемки. И даже удачные снимки не являются результатом сознательного применения определенных знаний, умения, мастерства, они — результат случайности. Ясно, что подлинное мастерство не может основываться на этих случайных удачах. Практика показывает, что подлинное мастерство в фотографии не определяется только знаниями техники, пусть даже самыми блестящими.

Для постижения всех возможностей фотографического творчества требуются многие годы учебы, упорный труд, всестороннее освоение выразительных средств фотоискусства, а достижение хороших и особенно художественных результатов зависит также от определенных творческих способностей.

Важнейшим звеном в овладении фотографией является творческая практика, но практической работе должно помочь изучение теоретических основ фотоискусства. Предлагаемая книга и посвящается разработке некоторых основ фотокомпозиции. Книга не является попыткой создать оригинальное и исчерпывающее пособие по композиции фотографической картины. Это — попытка систематизировать материалы, накопленные в течение ряда лет, и написана она на основе лекций и практических занятий, проводимых на операторском факультете Всесоюзного государственного института кинематографии (ВГИК).

В свою очередь изучение теоретических основ фотокомпозиции может быть плодотворным только в том случае, если оно подкреплено практикой. Поэтому для лучшего понимания излагаемых вопросов и конкретизации материала текст книги подробно иллюстрируется работами мастеров советской фотографии там, где необходим анализ композиции, светового или тонального решения снимков, и курсовыми работами студентов ВГИКа там, где требуется остановить внимание читателя на методике построения фотографического снимка и освещения объекта съемки.

Книга рассчитана на относительно квалифицированного фотографа, хорошо владеющего техникой фотографии. Поэтому в книге опускаются элементарные сведения по технике фотографии, а разбираются только вопросы творческие, вопросы изобразительной культуры и мастерства, закономерности изобразительного решения темы и сюжета.

Авторы посвящают свой труд методике работы над темой и сюжетом, изучению специфических изобразительных средств фотографии и ее выразительных возможностей. Все эти вопросы прочно связаны с изучением особенностей изобразительной формы снимка, которая, хотя и не является критерием его полноценности, имеет важнейшее значение в окончательном оформлении замысла художника. Изучение ее особенностей совершенно необходимо вследствие активного значения изобразительной формы для раскрытия содержания снимка.

Подлинно научное, опирающееся на марксистско-ленинскую теорию изучение искусства со стороны его художественной формы не имеет ничего общего с формалистическим подходом к художественным произведениям, где форма отрывается от содержания, анализируется вне связи с содержанием, в то время как законы построения художественной формы необходимо изучать исходя из содержания произведения и для того, чтобы, в совершенстве овладев формой, поставить ее на службу содержанию.

Именно с таких позиций в книге и разбираются закономерности изобразительной формы фотографического снимка и выразительные средства, с помощью которых строится фотографическое изображение.

При работе над композицией кадра фотограф прежде всего сталкивается с вопросами заполнения картинной плоскости, с размещением отдельных элементов будущей композиции в рамке кадра. Фотограф решает композиционные задачи своими изобразительными средствами и особыми приемами, а размещение отдельных элементов композиции в кадре и зависящая от него общая архитектура снимка тесно связаны с выбором точки зрения на снимаемый объект — точки съемки.

Таким образом, построение фотографического снимка начинается с выбора положения точки съемки по отношению к снимаемому

объекту. Определяется степень смещения точки съемки в сторону от центрального положения, удаленность точки съемки от объекта и высота точки съемки, что вместе с фокусным расстоянием объектива обуславливает крупность снимаемого плана и границы кадра.

Но понятие „композиция фотографического кадра“ имеет и более широкое значение, чем только линейная его архитектоника, так как включает в себя еще и световое и тональное решение снимка.

Свет — одно из важнейших изобразительных средств фотографии, позволяющее выразительно решить взятую тему, выделить в снимке главное, акцентировать на нем внимание зрителя, создать определенное настроение.

Объемно-пластическая и контурная формы фигур и предметов рисуются светом. Светотень играет важнейшую роль в воспроизведении объекта съемки на фотоснимке, в передаче его объемов, пространств, рельефов и фактур. Свет отрабатывает, моделирует форму предмета: выпуклые его части оказываются ярко освещенными, а углубления остаются в тени. Такое распределение светотональных масс рисует предмет на снимке выпукло, объемно.

Работа над световым решением кадра ведется как при павильонной, так и при натурной съемке. В павильоне освещение специально строится фотографом для решения смысловых и изобразительных задач. В тех же целях оно выбирается, а иногда и корректируется на натуре, поскольку эффекты естественного освещения очень разнообразны, что дает большие возможности фотохудожнику.

В книге излагается определенная методика работы со светом, основанная на классификации света по отдельным видам. Эта методика способствует детальному изучению закономерностей реальных эффектов освещения для последующего их воспроизведения средствами фотографии.

Изучение освещения при фотосъемках предполагает также освоение техники моделирования, то есть отработки светом объемных форм, рельефов и фактур снимаемых объектов. Для того чтобы на снимке объект съемки выглядел жизненно правдивым, объемным и пространственным, часто бывает недостаточно различий отдельных его участков только в тоне или в цвете, необходимы также и различия в яркостях.

Различные яркости разных участков объекта съемки позволяют выделить отдельные части изображения, оттенить рельефы и объемы снимаемого объекта, подчеркнуть пластичность пространственных форм.

Например, при портретной съемке, воспроизводя на снимке лицо и фигуру человека, мы различаем макрорельеф и микрорельеф. Макрорельеф — это черты лица, складки одежды и пр., микрорельеф — это структура кожи, поверхностное строение ткани на одежде и пр. Работа фотографа со светом направлена также и к тому, чтобы выявить макрорельеф и тем выразить объемы на двухмерной плоскости снимка, чтобы отработать микрорельеф там, где для общего изобразительного решения снимка необходимо показать фактуру объекта съемки, или сгладить микрорельеф там, где требуется световая ретушь, как это бывает, например, при съемке портретов.

Основу моделирования составляет градация (переходы) светлого и темного, света и тени, и в фотографии моделирование может быть осуществлено только путем соответствующего освещения объекта съемки.

Освещение в фотографии позволяет решать художественные и изобразительные задачи. При этом предполагается знание техники освещения, его фотографических норм, которые зависят от свойств применяемых светочувствительных негативных материалов. Здесь имеются в виду количество освещения, необходимое и доста-

точное для получения правильной экспозиции, контрасты освещения в светах и тенях, интервал яркостей объекта съемки, как следствие характера освещения, а в цветной фотографии и оценка спектрального состава света.

Работа над изучением техники освещения должна быть построена методически правильно, только тогда могут быть получены выразительные по свету снимки, а их световое решение явится результатом профессионально грамотной работы фотографа.

Наши зрительные впечатления дают нам достаточно точное представление об объемной форме предметов, их расположении в пространстве, глубине пространства, материале предметов, их цвете. Но простое зрительное наблюдение природы показывает, что далеко не всегда, не при всяких условиях освещения выражение объемов, глубины пространства, материала — одинаково. Однако в жизни, даже при неблагоприятных условиях освещения, мы получаем правильное впечатление от наблюдаемого объекта, так как восприятию объемов и пространства помогают наш жизненный опыт, привычные представления, ассоциации, бинокулярность нашего зрения, возможность изменить точку зрения на объект и пр. Фотографический же снимок — это всегда некоторая условная форма воспроизведения действительности, а создание иллюзии пластичности и пространственности при изображении на плоскости требует применения особых изобразительных средств и приемов.

Здесь и вступает в действие фотографическая изобразительная техника. Когда мы стоим перед задачей изобразить объемные предметы и глубину пространства, то есть трехмерную натуру на двухмерной картинной плоскости, мы ищем средства сохранить на снимке жизненное правдоподобие изображаемых объектов — передать глубину пространства, объемность, фактуру, цвет предметов, а также физическую

среду: воздух, воду и пр. Без этого фотографический снимок теряет свою правдивость, а вместе с ней и свою ценность.

Хотя фотографическая техника позволяет достаточно точно воспроизводить натуру, все же передача пространства, объема, тона, цвета не может осуществляться механически и связана с использованием различных творческих и технических приемов. Эти вопросы и разбираются в соответствующих главах книги.

Таким образом, в первых четырех главах рассматриваются принципы построения снимка, освещение при фотосъемках и конкретные изобразительные задачи фотографии. Пятая глава посвящается анализу общих проблем композиционного творчества, применительно к задачам и возможностям искусства фотографии. Это — путь от простого к сложному, и он представляется методически наиболее правильным. Цикл практических упражнений, помещенных в конце книги, дает возможность применить теоретические положения к решению конкретных задач, использовать этот материал для проведения учебных групповых и индивидуальных занятий в фотокружках.

Цикл практических упражнений также строится по принципу постепенного усложнения тематических и изобразительных задач. Он начинается с изучения элементарных приемов освещения, поскольку свет является одним из основных изобразительных средств фотографии. Для выполнения заданий по этому разделу используются гипсовые модели, освещение и съемка которых позволяют привить обучающемуся навыки в использовании осветительных приборов, изучить методику освещения и служат хорошей подготовкой для портретных съемок.

Последующие задания относятся к съемке предметных композиций (натюрморта), портрета, пейзажа, интерьера и, наконец, к выполнению репортажных снимков, требующих от

фотографа не только профессиональной подготовленности, но и известной оперативности, умения работать в жестком режиме времени.

Цикл практических упражнений закрепляет знания и дает необходимые практические навыки.

Практические занятия в фотокружках желательно проводить под руководством опытного фотографа, непосредственные указания которого чрезвычайно важны на пути совершенствования мастерства. Необходим также вдумчивый анализ полученных снимков, выявление их положительных сторон, а также недостатков и ошибок в выборе темы и изобразительных решений.

В книге нет советов, как снимать тот или иной сюжет, и тем более нет рецептов, которые

не могут обеспечить получение изобразительно законченного художественного снимка, а скорее всего приведут к стандарту и штампу. Цель книги — развить представления фотолюбителя о задачах и возможностях фотографии, систематизировать некоторые выработанные практикой фотографии закономерности фотоконпозиции и тем помочь фотографу-практику в его творческой деятельности. А существо этой творческой деятельности — в отборе из многообразия окружающей нас действительности наиболее интересного, типического и характерного материала, в выражении этого материала в яркой и впечатляющей изобразительной форме, в создании глубоко содержательного идейного снимка, представляющего также художественно-эстетическую ценность.

ФОТОГРАФИЯ КАК СРЕДСТВО ОТРАЖЕНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Изобразительная форма фотографического снимка

Современная фотография обладает богатейшими возможностями отражения и познания окружающей нас действительности. Но поначалу фотографию склонны были считать лишь техническим способом фиксации жизненного материала, который охватывается углом зрения объектива съемочного аппарата или, как теперь говорят, „входит в кадр“ и воспроизводится на светочувствительном слое.

Такая оценка фотографии основывалась на том, что фотоизображение создается с помощью механического инструмента — фотоаппарата, рисуется оптической системой — объективом, и в дальнейшем проходит химическую

обработку с помощью проявителя, закрепителя и других растворов.

Таким образом в определении возможностей фотографии решающим моментом считали технические средства получения фотоизображения.

Но технические средства существуют не только в области техники. В специфическом виде они есть и в искусстве: художник-живописец, например, создает изображение на холсте кистью, с помощью красок, которые разводят маслом. Но о чем это говорит? И что это само по себе определяет? Пользуясь одними и теми же приспособлениями, ремесленник напишет вывеску, а художник создаст произведение искусства.

Пользуясь фотографической техникой, фото-

граф-ремесленник с ее помощью копирует действительность. Часто он фиксирует случайные моменты, как правило, получает сухие, невыразительные снимки и, все передоверяя технике, действительно, подменяет творческий процесс — техническим.

Фотограф-художник не копирует жизнь, а создает художественные картины действительности. Его творчество начинается с поисков темы, яркого сюжета, раскрывающего типические явления современности. Поскольку художник может достичь завершенности своего произведения только в единстве его идейно-тематического содержания и изобразительной формы, фотограф ищет композиционное и световое решение кадра, усиливая художественную выразительность снимка. И только после того, как проделана эта большая творческая работа, вступает в действие фотографическая техника: производится экспозиционный расчет, осуществляется наводка на резкость, устанавливается деление диафрагмы объектива и т.д. Эта техника не является моментом определяющим: два фотографа, работая над одной и той же темой, находясь в одинаковых условиях, если даже они вооружены одинаковой аппаратурой, могут получить совершенно разные по качеству снимки. Все будет зависеть от творческой индивидуальности каждого из этих фотографов и в меньшей степени от того, какие технические средства были использованы, в большей же степени от того, как были использованы эти средства.

Такой взгляд на фотографию открыл широкие пути для ее всестороннего развития и совершенствования.

Советская фотография — наследница лучшего, что было в русской и зарубежной фотографии конца прошлого и начала нынешнего века. Русская фотография развивалась самостоятельным путем, и можно смело сказать, что русские фотографы одними из первых встали

на путь реализма, открыли фотографию как новый своеобразный вид изобразительного искусства и показали ее художественно-изобразительные возможности.

Знаменитый русский фотограф С. Л. Левицкий (1819—1898) не раз получал медали на русских и международных фотографических выставках за художественное достоинство своих портретных и пейзажных снимков. Широко известны групповой портрет Гончарова, Тургенева, Л. Н. Толстого, Григоровича, Островского и портреты других выдающихся деятелей русской литературы и искусства работы С. Л. Левицкого.

Выдающиеся мастера фотографии А. О. Карелин (1837—1906), М. П. Дмитриев (1853—1938), С. А. Лобовиков (1870—1941) и многие другие высоко подняли искусство русской фотографии, раскрыли ее возможности, нашли и разработали ее изобразительные средства.

С. Л. Левицкий проводит свои опыты по применению электрического освещения для съемки портретов и добивается интересных световых рисунков и большой мягкости светотени. Он изучает также возможности использования электрического и солнечного света одновременно, в их разнообразных сочетаниях.

А. О. Карелин ищет выразительные эффекты освещения и вводит в композицию своих групповых портретов реальные источники света в виде окон, прямой солнечный свет и пр. Светотень становится активным элементом его снимков, а распределение светотени в кадре он подчиняет воспроизводимым реальным эффектам. Карелин работает также над совершенствованием фотографической оптики и использует насадочные линзы и другие оптические приспособления в художественных целях. Тонкий художник, А. О. Карелин добивается исключительно интересных композиционных построений своих снимков и, в частности, разрабатывает новые для того времени принципы глубинных, многоплановых композиций в фотографии.

М. П. Дмитриев, который по праву считается основоположником публицистического фоторепортажа в России, раскрывает силу документальности фотографического изображения. Проникновенные и высокохудожественные жанровые снимки С. А. Лобовикова насыщены большой социальной правдой, полны сочувствия к тяжелым судьбам простых людей в царской России.

Связанные с прогрессивной общественностью, с творчеством художников-передвижников, русские фотографы-художники не только дали галлерей портретов известных писателей, артистов и художников, но и в ряде интересных фотографических снимков сумели отобразить жизнь русского народа. Лучшие работы мастеров русской фотографии, например „Милостыня“ А. О. Карелина (фото 1), „Домовница“ С. А. Лобовикова (фото 2) и многие другие, вошли в художественный фонд русской и советской фотографии.

Уже в те времена стало очевидным, что фотография может быть искусством, с ее помощью могут быть созданы подлинные художественные произведения. „Фотография непрерывно делает все новые и новые успехи, — писалось в журнале „Художественные новости“ в 1884 году. — Этот, в сущности, технический способ воспроизведения и передачи изображений возведен теперь на степень особой отрасли искусства. Иные из современных фотографических снимков не лишены истинной эстетической красоты, сохраняют гармонию тонов и вообще отличаются большими, чисто художественными достоинствами“.

Позднее К. А. Тимирязев, широко использовавший фотографию в своей научной деятельности, любивший ее и отлично знавший ее силу и возможности, в одной из своих публичных лекций, прочитанной 18 апреля 1897 года, выдвигает блестящую аргументацию в защиту фотографии как реалистического искусства. „Как в картине за художником-техником видне-

ется художник в тесном смысле, художник-творец, так из-за безличной техники фотографа должен выступать человек; в ней должно видеть не одну природу, но и любующегося ею человека. Фотография, освобождая его от техники, от всего того, что художнику дается школой, годами упорного труда, не освобождает его от этого, по преимуществу, человеческого элемента искусства.

Конечно, если фотограф будет щелкать направо и налево своим кодаком, снимая походя „интересные места“, то в результате получится лишь утомительно пестрый инвентарь живых и неодушевленных предметов... Так ли относится к своей задаче истинный художник?“

Встав на путь искусства, фотография выработала свои специфические изобразительные формы, свою методику работы над темой и сюжетом, и теперь полноценный фотографический снимок показывает типические явления и события окружающей нас жизни обобщенно, правдиво, выразительно, художественно-впечатляюще. Такой совершенный снимок отвечает всем требованиям, предъявляемым к художественной картине, к искусству.

Классическое наследие искусства фотографии дает прекрасные примеры подлинно художественного использования возможностей фотографии. Но деятели советской фотографии не ограничиваются изучением совершенных произведений только самой фотографии, ее лучших образцов, освоением творчества русских и советских фотомастеров и прогрессивных деятелей фотографии зарубежных стран; они внимательно знакомятся с особенностями и закономерностями других изобразительных искусств, и в первую очередь живописи.

Композиция, эффекты освещения и колорит в произведениях живописи дают богатейший материал для фотографов. Речь идет здесь не о копировании, подражании или простом воспроизведении композиций лучших мастеров живо-

писцев, а о преемственности, понимании русской живописной культуры, восприятии и творческом развитии лучших традиций отечественного и зарубежного искусства. Разумеется, законы живописи не могут быть механически перенесены в фотографию и „живописность“ должна быть совершенно по-новому рассмотрена для фотографических композиций.

Изобразительная культура живописи, ее богатейший опыт в колористическом решении красочных полотен помогают развитию и совершенствованию черно-белой и цветной фотографии.

Социалистический реализм, знаменующий собой высший этап развития советского искусства, является творческим методом каждого художника, в том числе и фотографа, когда он средствами фотографии создает художественный снимок.

Социалистический реализм означает правдивое, исторически-конкретное изображение действительности в ее революционном развитии с целью коммунистического воспитания масс. Это — синтез всего лучшего, передового, прогрессивного, что было накоплено в процессе развития реалистического искусства.

Социалистический реализм развивался в решительной борьбе с формализмом, натурализмом и другими реакционными течениями в искусстве.

Формализм отрывает искусство от общественной жизни и форму художественного произведения от его содержания, считая форму единственно важным элементом в искусстве. Вычеркнув главное, ради чего существует произведение искусства, — содержание, формалисты принесли в фотографию неоправданные ракурсы, произвольные световые построения, надуманные композиционные приемы, трюкачество. И чем необычнее выглядел снимок, тем „художественнее“ казался он формалистам. На деле же такие фотографические снимки приводили к прямому искажению действитель-

ности, часто являлись ребусами, загадками, ничем не обогащали зрителя, не развивали его представлений о жизни, его художественного вкуса.

В портретной фотографии формалисты отказывались от необходимости получения сходства изображения с оригиналом и здесь прибегали к использованию необычных ракурсов, искажающих пластические формы лица, к надуманным эффектам освещения, поражающим зрителя своей парадоксальностью, к композиционным построениям, основанным на показе в кадре лишь части лица человека и пр. Так прекрасное в искусстве постепенно вытеснялось уродливым и безобразным.

Примерами подобных формалистических изображений могут служить фото 3, где утерян всякий здравый смысл; фото 4, где найдена предельно заумная изобразительная форма для разработки темы „Дождливый день“, вся характеристика которого сведена к показу странной формы капель воды, которые не сразу узнает зритель.

И не случайно, что в конечном итоге формалисты приходили к полным абстракциям, в которых фотографическое изображение реальных предметов подменялось непонятными комбинациями тональных пятен и линий (фото 5).

Приведенные выше снимки ясно показывают, что отказ от содержания и увлечение так называемой „чистой формой“, разрыв диалектической связи формы и содержания в производстве искусства неизбежно приводят формалистов к разрушению самой формы.

Становится совершенно ясным одно из основных положений марксистско-ленинской эстетики, ее учения о форме и содержании в художественном произведении: бессодержательной формы не существует, художественная форма может существовать лишь как носитель определенного содержания, определенной идеи; иначе говоря, содержание есть необходимое

условие существования самой художественной формы в произведении искусства.

Другим ложным направлением в искусстве фотографии явился натурализм.

Чаще всего определяющим признаком натурализма считают обилие и выписанность деталей, то есть передачу мельчайших подробностей изображаемого объекта и чисто протокольное копирование действительности без какого-либо отбора материала, без деления элементов изображения на главные и второстепенные. Однако это лишь внешние проявления натурализма, суть же его состоит в стремлении поставить в центр внимания искусства мелкое, частное, незначительное, что ведет к попыткам навязать этому мелкому и незначительному несвойственную ему значимость.

Натурализм считает, что искусство не должно ни пропагандировать, ни осуждать явлений действительности, ни отбирать, ни осмысливать их в своих произведениях, а призвано только констатировать, то есть слепо фиксировать то, что попадает в поле зрения художника. Натурализму, следовательно, свойственно пассивное отношение к действительности, игнорирование типических явлений жизни.

Натурализм, как и формализм, чужд и враждебен советскому фотоискусству, так как он принижает действительность, дает о ней лишь одностороннее представление и тем часто приводит к ее искажению.

Формализм и натурализм выступают против идейного содержания искусства, но формализм ведет эту борьбу открыто, а натурализм часто пытается выступать под видом реализма, маскируясь тем, что он якобы стремится к достижению „полного сходства“ объекта, изображенного на полотне или фотоснимке, с реальным объектом. Однако точное копирование, слепое следование натуре не является предпосылкой для создания художественного произведения, так как при таком подходе к задачам искусства оно стано-

вится бескрылым, теряет силу обобщения, уходит от осмысливания действительности.

В чем же состоит различие между натурализмом и реализмом, который также не отрицает необходимости детализации изображения, индивидуализации образа?

В произведении реалистического искусства деталь используется лишь для конкретизации, разработки и уточнения общего. Предполагается, следовательно, что для полного и всестороннего выражения идеи художник прибегает к детальному показу происходящего, конкретных людей, конкретной обстановки с единственной целью их выразительного изображения средствами искусства.

Основоположники марксизма учат, что только понимание социального смысла событий может помочь художнику изобразить действительность в ее наиболее существенных, важных проявлениях, но они решительно боролись против такой индивидуализации образа, „... которая сводится к мелочному умничанию и составляет существенный признак выдыхающейся литературы эпигонов“*.

Реалистическому направлению советской фотографии чужды натуралистические тенденции. Основной его принцип — показ главных, ведущих, типических черт действительности.

Однако натуралистичность в фотографии проявляется иногда не как сознательная творческая установка, а как следствие слабого владения мастерством: незнания основ построения фотографической картины, принципов отбора материала, композиции кадра, примитивного использования освещения.

Неумение отобрать существенные черты действительности, найти яркий и выразительный эпизод, раскрывающий существо происходящего, правильно расставить акценты, четко

* Сб. „К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве“, М. — Л., „Искусство“, 1938, стр. 177.

построить снимок, выразительно осветить объект съемки, использовать линейную и тональную перспективу для раскрытия темы часто приводит к тому, что фотограф лишь механически копирует действительность и фиксирует в фотоснимке все, что попадает в поле зрения объектива.

Непродуманная точка съемки, невыразительные условия освещения, произвольный обрез кадра делают такой снимок во многом случайным, а в связи с этим и малоубедительным.

Сказанное подтверждается фото 6 и 7. Оба они посвящены одной и той же теме и имеют общее название „Ручей“, но в первом из них тема решена изобразительно плохо, а во втором изобразительные средства и выразительные возможности фотографии использованы правильно.

В первом случае автор не отобрал материала для своей будущей композиции, а с безразличием зафиксировал все, что попало в поле зрения объектива: главное здесь не выделено, второстепенный материал загружает кадр, и снимок с одинаковой натуралистичностью воспроизводит необходимое и случайное. Кадр загроможден множеством ненужных деталей, рассеянный свет равномерно освещает весь объект съемки. В результате снимок получился пестрым и вместе с тем унылым и неинтересным. Отсюда видно, что механическое копирование действительности, натуралистическая фиксация объекта съемки далеки от подлинного искусства.

Второй снимок свидетельствует о творческом отношении автора к решению заданной темы. Правильно выбранная точка съемки и высокий горизонт в кадре позволяют видеть извилистое русло ручья, линия которого удачно вписана в рамку кадра. Правильно определена и крупность плана. Удачно выбраны условия освещения: контровой свет выразительно отрабатывает фактуру водной поверхности, солнце закрыто полупрозрачным слоем облаков, и потому блики на воде мягки, гармонично сочетаются с общей несколько приглушенной тональ-

ностью снимка. При композиционном решении кадра автор совместил его смысловой и зрительный центры: главное — ручей — занимает центральную часть снимка, сюда же приходится и световой акцент.

Благодаря такому построению кадра внимание зрителя сразу же привлекается к главному объекту изображения, а второстепенные элементы пейзажа хотя и участвуют в общем решении темы, но занимают при этом соответствующее им место.

Таким образом, от изобразительного решения снимка зависят и его выразительность, и доходчивость, и степень убедительности.

Специфические особенности фотографического изображения

Для того чтобы идейное содержание фотографических композиций могло быть выражено в совершенной художественной форме, необходимо прежде всего понимание специфики фотографии как способа изображения, ее выразительных возможностей и изобразительных средств.

Искусство фотографии имеет ряд специфических особенностей, многие из которых роднят его с другими видами изобразительных искусств. Как и живописец, фотохудожник изображает трехмерный реальный мир на двухмерной плоскости и ищет свои средства и приемы для создания эффекта глубины пространства.

Как и в живописной картине, на фотоснимке передается краткий миг события, которое в жизни развивается во времени. И в живописи и в фотографии разработано много способов, помогающих преодолеть эти ограничения и сделать картины живыми и динамичными.

Большие сложности возникают у живописца и фотографа в связи с тем, что человек воспринимает действительный мир с помощью пяти

органов чувств (слух, зрение, вкус, обоняние, осязание). Картину или снимок он воспринимает только зрением, и художнику нужно найти средства, чтобы передать в произведении изобразительного искусства всю полноту жизни — и теплоту солнечного света, и свежесть ветра, и звон весенней капли, и запах скошенных лугов.

Специфической особенностью фотоизображения является и то обстоятельство, что оно рисуется съемочным объективом с одной точки, в то время как зрение наше бинокулярно. Возникает задача изыскания средств, которые помогли бы фотоснимку приобрести стереоскопичность.

Черно-белый снимок трансформирует цвета реального мира и передает их гаммой ахроматических тонов, что и является специфической особенностью черно-белой фотографии.

В последующих главах книги рассказывается о выразительных средствах и творческих приемах, которые дают возможность фотографу сделать снимок пространственной, стереоскопической, динамичной и эмоционально-насыщенной картиной действительности.

Но есть у фотографии особенность, свойственная только этому способу изображения, которая во многом определяет его специфику и потому должна быть раскрыта подробно и обстоятельно. Она состоит в том, что для получения фотографического изображения объекта последний в момент съемки должен находиться перед объективом съемочного аппарата. Причем отдельные его элементы будут переданы на снимке в том соотношении, в котором они находятся в действительности.

С такого рода обстоятельствами не встречается ни один художник, работающий в других областях искусства. Поэт, писатель, композитор, живописец, скульптор, прежде чем приступить к осуществлению своих творческих замыслов, обращаются к действительности, наблюдают ее, делают наброски, эскизы, зарисовки с нату-

ры. Но вместе с тем при работе над общей композицией произведения художник имеет возможность размещать его отдельные элементы на полотне картины в соответствии со своими творческими замыслами, натурные зарисовки служат для него лишь исходным материалом, из которого позднее вырастает законченная композиция, раскрывающая во всей полноте и глубине идею и содержание художественного произведения.

Методика работы фотографа совершенно иная: он может изобразить на снимке только то, что в момент съемки находится непосредственно перед объективом фотоаппарата и попадает в поле зрения объектива.

Эта специфическая особенность искусства фотографии, неся в себе определенные ограничения, одновременно имеет и положительный момент: ведь именно в том факте, что изображаемое непременно находится перед объективом в момент съемки, и лежит основа документальности, одной из наиболее сильных сторон фотографии. Именно документальность делает для зрителя интересными многие фотографические картины.

Думается, что фотографические работы должны основываться именно на этой специфической особенности искусства фотографии, что только тогда это искусство выступит во всей силе его собственных возможностей и не встанет на путь подражания живописи, графике и пр.

В чем же при этих условиях состоит творчество фотографа? Очевидно, в том, чтобы дать на снимке не прямое изображение объекта, что может сделать каждый ремесленник, а эмоциональное выражение избранных тем и сюжета, что может сделать только художник. И если, следуя этой основной задаче, фотограф проявит личную художественную одаренность, если он руководствуется осознанной идеей, то в снимке появляется главное качест-

во — жизненная достоверность, правдивость в самом глубоком ее смысле.

Фотография, отражающая жизнь в ее наиболее типичных и характерных проявлениях, требует внимательного и вдумчивого отбора материала. Творчество фотографа начинается с выбора темы будущего снимка, но конкретно тема выражается через материал и сюжет, непосредственно изображенные в кадре. И от остроты видения фотографа, от его умения найти этот яркий сюжетный материал, особо полно раскрывающий тему, прежде всего зависит успех будущего снимка.

Каждая тема может иметь множество сюжетных решений, и как по-разному в связи с этим она будет раскрываться в снимках! Например, два фото — 8 и 9 — посвящены теме труда, но в первом из них сюжет, конкретный материал снимка выбраны крайне неинтересно. Снимок показывает объект съемки достаточно подробно и документально. Но какова цена этому документу, фиксирующему случайный материал, который не передает содержания темы и не волнует зрителя?

Текстовка, сопровождающая этот снимок, сообщает читателю: „Коллектив строителей ГЭС наращивает с каждым днем темпы работ по установке арматуры и укладке бетона... На снимке — самоходные гусеничные краны с бадьями укладывают бетон в зубья фундаментной плиты здания ГЭС“. Подлинное содержание фотоснимка, по существу, становится ясным только из текстовки: на снимке нет строителей, не показан их труд. Это главные недостатки снимка. Но, кроме того, он неинтересен и по изобразительному решению. Съемка велась при крайне невыразительных условиях освещения, и свет здесь использован только как технический фактор, обеспечивающий правильную экспозицию. Очень примитивна и композиция кадра, не акцентирующая внимания зрителя на сюжетно важном элементе.

Так, неумение правильно отобрать сюжетный материал и слабая изобразительная форма снимка приводят к обеднению содержания. Снимок не передает главных черт, характеризующих снимаемый объект, не документирует самого важного и интересного.

Совсем иное впечатление оставляет фото 9, которое и без текстовки рассказывает зрителю о труде, о темпе работы, выглядит живым и динамичным, потому что здесь документируется правильно отобранный материал, выразительно раскрывающий содержание. Тема решена автором изобразительно интересно: ковш грандиозного шагающего экскаватора, имеющий емкость 20 кубических метров, показан на снимке так, что зритель получает представление и о масштабе этой детали машины и о новой технике.

Эту задачу фотограф решил путем правильного определения расстояния от точки съемки до объекта, выбора крупности плана, при котором деталь экскаватора занимает большую часть кадра. Размеры ковша становятся очевидными еще и от сопоставления их с фигурами людей, работающих в цехе.

Правильно показаны на снимке люди: они заняты своим делом, а не позируют фотографу, как это иногда бывает. Поэтому присутствие фотографа здесь не чувствуется, снимок показывает живой рабочий момент и это делает его правдивым и убедительным.

Брызги расплавленного металла и дым электросварки еще более оживляют снимок, насыщают его движением, делают динамичным. В кадре использованы элементы воздушной перспективы: наиболее темным здесь является передний план, в глубине — тона снимка высветляются, четкость очертаний предметов и контрасты светотени смягчаются. Благодаря этому главное в кадре — ковш экскаватора — четко выделяется на фоне более светлой и менее резкой глубины, которая не отвлекает внимания зрителя от главного объекта изображения.

В результате того, что снимок отображает характерный и типичный производственный момент и автор правильно использует изобразительные средства фотографии, снимок становится впечатляющим фотографическим изображением, документальным в своей основе.

Документальность, важнейшая специфическая особенность фотографии, обуславливает и характер композиционного творчества фотографа, специфику построения фотографического изображения.

Для создания фотоизображения объект должен находиться в момент съемки перед объективом фотоаппарата. Поэтому реально существующий объект съемки с присущим ему размещением в пространстве фигур и предметов, с его формами, объемами, фактурами и цветами является исходным материалом фотографической картины.

Таким образом, фотокомпозиция в большинстве случаев есть компоновка кадра на плоскости матового стекла или в видоискателе фотоаппарата, а не компоновка фигур и деталей объекта съемки в предметном пространстве.

Композиционное творчество и все мастерство фотографа должны быть направлены на то, чтобы фотоснимок показывал зрителю реально существующий объект съемки, действительное событие, конкретное явление со всеми его характерными особенностями, чтобы зрителю был ясен смысл происходящих событий, понятен характер явлений, показанных на снимке.

Фотограф, следовательно, в своем композиционном творчестве проделывает определенную работу художника, результатом которой является своеобразная изобразительная трактовка материала.

Правильный отбор тематики фотографических композиций, умелый выбор сюжета, реалистическая изобразительная трактовка материала

могут быть достигнуты только при правильном понимании действительности, хорошем знании материала, над которым работает автор-фотограф при овладении мастерством. В этом случае событие, явление, объекты съемки отражаются в снимках правдиво и показываются выразительно; главное в них отделяется от второстепенного, необходимое — от случайного.

Искусство фотографии, следовательно, как и всякое реалистическое искусство, изображая действительность, объясняет явления жизни и оценивает их.

Какими же путями фотограф осуществляет изобразительную трактовку материала, если главным требованием в фотографии является документальность, достоверность изображения, а исходным материалом — реально существующий объект съемки? Фотография выработала свои специфические изобразительные средства, способы и приемы построения фотографического изображения, о которых речь пойдет ниже.

Изобразительные средства и выразительные возможности фотографии

Фотография оперирует тремя главными изобразительными средствами, к которым относятся: линейная композиция, световое и тональное, а в цветной фотографии — колористическое решение снимка.

Эти изобразительные средства реализуются при фотосъемке определенными творческими приемами. Так, линейная композиция, то есть заполнение картинной плоскости и распределение в кадре отдельных элементов, которые объединяются в общее целое, во многом зависит от места установки фотоаппарата. Направление съемки, расстояние от точки съемки до снимаемого объекта, крупность плана, высота точки съемки, границы кадра, местоположение

перемещающихся элементов композиции и момент съемки обуславливают тот или иной линейный рисунок кадра. Большое значение здесь будет иметь и линейная характеристика самого объекта съемки, то есть очертания фигур и предметов, направление основных линий объекта.

Творчески используя перечисленные приемы построения фотоизображения при заполнении картинной плоскости, фотограф стремится к глубокому раскрытию содержания снимка, добивается его композиционной завершенности, то есть единства и неделимости, лаконичности фотографической композиции и пр.

Световое решение снимка при натурных съемках зависит от реального эффекта освещения и меняется в зависимости от того, когда фотографируется объект: рано утром, в полдень, в сумерки или ночью. Натурные эффекты освещения крайне разнообразны, и из всего их многообразия фотограф выбирает наиболее благоприятные условия для изображения данного объекта. Фотограф может также выбрать направление съемки по отношению к направлению основного светового потока, освещающего объект. От этого во многом зависит характер светового решения снимка.

При съемке с осветительными приборами эффект освещения специально создается фотографом, и здесь он может добиться разнообразнейших световых решений снимков, так как их световой рисунок зависит от рисунка и контрастов светотени, определяемых фотографом.

Работая со светом, фотограф добивается правдивого и выразительного раскрытия темы, определенного художественного решения задуманной изобразительной трактовки материала.

Тональное (в черно-белой фотографии) и колористическое (в цветной фотографии) построение снимка зависит от ряда факторов и прежде всего от выбора или специального подбора цветов и тонов фигур, предметов и

деталей, составляющих объект съемки. Огромное значение здесь имеет также характер освещения объекта, распределение светотеневых и тональных масс в кадре. Оказывают влияние на конечный результат съемки светофильтры, сетки, диффузионы и другие насадки на объектив съемочного аппарата, особенности негативных и позитивных фотоматериалов, негативный и позитивный процессы.

Тональное решение снимка также не является самоцелью: оно находится в непосредственной связи с содержанием снимка, в полной и непосредственной от него зависимости и используется фотографом для художественного решения темы.

В художественной фотографии существуют самые разнообразные жанры и виды, такие, как портрет, пейзаж, натюрморт, жанровые композиции. В фоторепортаже, как мы называем общественно-политический раздел событийной фотографии, кроме портрета, пейзажа, жанровых композиций существуют еще свои, специфические для журналистики жанры: оперативная хроника, публицистика, очерк, фельетон, плакат и пр. И это разнообразие жанров свидетельствует о широчайших возможностях фотографии отражать в своих произведениях все богатство жизни.

Сейчас главным и основным деятелем советской фотографии является фоторепортер, и потому формы его творчества крайне разнообразны. Фоторепортеры выступают в самых различных жанрах: как пейзажисты, жанристы, портретисты, создают репортажно-информационные и публицистические снимки. Многие из этих работ являются законченными картинами, подлинными произведениями искусства, так как несут в себе художественное содержание и отличаются законченной художественной формой.

Каждая область применения фотографии и каждый жанр фотографического искусства имеют свои особенности как в подходе к мате-

риалу, так и в использовании изобразительных средств. Формы творчества и характер работы над изобразительным решением темы и сюжета меняются в зависимости от задач, стоящих перед автором, от цели, которая преследуется выполнением данного конкретного снимка, и от жанра, к которому он относится.

Так, репортажный снимок, показывающий событие общепризнанного значения, производственный момент, бытовую сценку, является наглядным фотодокументом. Задачи, которые стоят перед автором, и цели, преследуемые таким снимком, заключаются в информировании читателя и зрителя, в сообщении ему определенных сведений и притом в передаче этого содержания в яркой и впечатляющей форме. Репортажный снимок должен показывать материал с предельной степенью конкретизации, с документальной точностью, с живостью и динамичностью, сохраняющими на снимке полную правду жизни. В ряде случаев такие снимки становятся впечатляющими художественными картинами.

Эти цели и задачи определяют характер работ над снимком: при изобразительном решении темы фоторепортер не может нарушить течение события во имя достижения того или иного композиционного решения снимка, как не может прервать в интересах съемки естественный ход процесса или тем более „восстановить“ то, что он пропустил. Такая „организация съемки“ неизбежно привела бы к потере правды жизни, а в отдельных случаях и к инсценировкам, так как в подобных снимках действие, специально организованное, выдается за событие, якобы фактически происходившее. Это совершенно недопустимо в фоторепортаже, где документальная правдивость снимка является его главным достоинством.

Репортажные снимки всегда посвящены важным и актуальным событиям сегодняшнего дня, их тематика связана с самыми узловыми

вопросами, волнующими советских людей. Такое содержание репортажных снимков требует особо вдумчивой работы репортера над изобразительным решением темы, над сюжетом каждого снимаемого им кадра. Неинтересные и слабые по изобразительной форме репортажные снимки — это снимки, потерянные для зрителя, это темы — не раскрытые зрителю, не заинтересовавшие его, не понятые и не осознанные им. Потому что такие снимки, несмотря на их кажущуюся документальность, а правильное было бы сказать — протокольную точность, как правило, теряют свое значение убедительного и волнующего фотодокумента из-за отсутствия в них обобщения и впечатляющей силы. А ведь чем тема важнее, тем ответственнее работа репортера, потому что зритель самого события не видит, а рассматривает только фотокартину, созданную репортером и, следовательно, как бы становится на его точку зрения, знакомится с событием с его позиции.

Поэтому от репортера требуется осмысливание происходящего, умение найти во всем течении события такой момент, когда смысл происходящего раскрывается во всей полноте и глубине, найти такую точку съемки, такое направление основного светового потока, такой ракурс, которые обеспечат наиболее выразительное изображение на снимке самого существенного момента.

И по-прежнему главным остается требование: работа над изобразительной формой репортажного снимка ни в коем случае не должна нарушать достоверности жизненных фактов, а течение и ход события не могут „корректироваться“ во имя осуществления композиционных замыслов фоторепортера.

Специфика подхода к материалу и использования изобразительных средств фотографии в репортаже состоит в том, что в основе изобразительного решения репортажного снимка лежит методика выбора. Так, композиционное реше-

ние кадра осуществляется здесь выбором точки съемки, определением направления съемки, расстояния от точки съемки до объекта, ракурса, времени съемки, момента съемки.

Репортажная съемка, протекающая в интерьере или на натуре, обуславливает и особенности работы репортера со светом: световое решение снимка также возникает в результате выбора наиболее благоприятного для съемки освещения, то есть выбора времени съемки (если это, конечно, позволяет ход события) и направления оптической оси объектива по отношению к направлению основного светового потока. Возможна также корректировка светового рисунка и контрастов светотени с помощью электрической или отражательной подсветки.

Тональное или колористическое решение кадра в репортаже обуславливается цветовой характеристикой объекта съемки и существующим эффектом освещения и достигается также путем выбора.

Методика выбора — единственно правильный подход к решению темы и использованию изобразительных средств в фоторепортаже, в котором исключается всякая организация объекта съемки и всякое вмешательство в течение события, которые могут привести к потере правдивости снимка, к инсценировке, а то и к фальсификации события.

Создание правдивых и выразительных репортажных снимков является основной творческой задачей репортера, в решении которой ему должны помочь знание жизни, политическая грамотность, общая и художественная культура, знание теории и практики фотографии.

Но наряду с репортажными снимками существуют и многие другие фотографические картины. Фотохудожники — профессионалы и любители, а в отдельных случаях и фоторепортеры работают над станковым портретом, над пейзажем, натюрмортом и т.д.

При съемке таких композиций часто применяется несколько иная методика изобразительного решения темы, отличная от методики работы в фоторепортаже. Здесь появляются возможности работы над позой и жестом фотографируемых людей, перемещения предметов обстановки, введения в кадр дополнительных элементов, создания специальных условий освещения и пр. Эти возможности появляются в связи с тем, что портретный снимок или натюрморт не преследует цели документально точного показа человека в определенный момент времени и прямой информации зрителя. Однако работа с объектом съемки и над композицией кадра, единственной целью которой является возможно более полное раскрытие сущности изображаемого и выразительный показ снимаемого объекта, должна проводиться умело, с чувством меры, с художественным тактом. А достижение жизненной правдивости снимка по-прежнему остается главной задачей автора.

В портретной фотографии (исключение составляет репортажный портрет) „режиссерская работа фотографа“ (если можно так сказать) является вполне законной формой творчества. С целью раскрытия характера портретируемого здесь тщательно отрабатывается его поза, находится нужное направление взгляда, положение рук, выражение лица и пр. Часто в кадр специально вводятся элементы обстановки, место которых в предметном пространстве и на картинной плоскости точно определяется фотохудожником в соответствии с общим композиционным замыслом фотографической картины.

В таком жанре, как натюрморт, фотохудожник, заполняя картинную плоскость, имеет возможность полностью организовать объект съемки, точно размещая в кадре отдельные его элементы, координируя их положение относительно съемочного аппарата и относительно друг друга по матовому стеклу или видоискателю. И в этом случае, основываясь на жизнен-

ных наблюдениях, фотохудожник добивается правдивости картины, на которой снимаемые предметы должны быть показаны в своем действительном виде и действительном назначении, а сам натюрморт должен представлять картину жизни.

Следовательно, в различных жанрах фотографии существует рассмотренная методика выбора, частичной организации или полной организации кадра, что связано со спецификой жанров и с особыми требованиями, предъявленными к различным снимкам. Каждый из этих способов изобразительного решения темы и сюжета, примененный к композиции снимка соответствующего жанра, позволяет получать художественно завершенные фотографические картины, в которых содержание выражается в законченной изобразительной форме.

Однако эти способы работы не могут произвольно переноситься из одного раздела фотографии в другой или из жанра в жанр, так как при этом нарушается специфика жанра, что на деле приводит к потере правдивости, убедительности и выразительности снимков. Примером тому являются слабые и неубедительные репортажные снимки, в которых автор пытался подменить методику выбора методикой частичной организации кадра.

Многие репортажные снимки показывают, что требование документальности и методика выбора, лежащие в основе их создания, отнюдь не означают, что репортер лишен возможности делать обобщения, изобразительно трактовать материал, то есть получать художественные репортажно выполненные снимки.

Таким примером может служить снимок М. Озерского „Подмосковные вечера“ (фото 10). На нем запечатлен действительный момент, он воспроизводит этот момент документально точно, иными словами, данная фотографическая картина выполнена репортажно. Вместе с тем

она полна настроения, отлично передает состояние пианиста и слушателей, захваченных его мастерством. Снимок становится образным изображением действительности, а ведь образ — это признак и категория подлинного искусства.

Снимок несет в себе обобщение, так как отражает не случайный, а типический момент, характеризующий и пианиста, и слушателей, и всю атмосферу концертного зала.

Эта образность и обобщение достигнуты благодаря умению автора наблюдать и отбирать главное и существенное в жизни, типизировать материал путем выбора момента съемки, именно такого момента, в который весь смысл происходящего раскрывается с особой полнотой и выразительностью.

Выразительность данного снимка в большой степени зависит также от стройности и отточенности его композиционного решения. На главном объекте изображения получен необходимый акцент: пианист и рояль, переданные в темном тоне, отчетливо рисуются на фоне более светлой глубины. Здесь возникает наибольший контраст в кадре, вследствие чего внимание зрителя прежде всего привлекается именно к этой, главной части всей картины. Акцент на главном объекте изображения — основа стройности всей композиции.

Очень верно ориентирована резкость в кадре: она постепенно снижается от переднего плана в глубину, и это вместе с постепенным высветлением тонов делает снимок пространственным.

Таким образом, репортажный снимок, сохраняя все черты подлинного документа, несет в себе элементы обобщения, эмоциональности, имеет законченную и выразительную изобразительную форму и, следовательно, приобретает художественность. Методика решения этого снимка есть методика выбора, и она, как это видно из полученной фотографической картины,

дает полную возможность художественного решения темы.

Таковы особенности использования изобразительных средств и методика подхода к материалу, решения темы и сюжета, композиционного построения кадра в различных жанрах и разделах фотографии.

Понятие „композиция фотографического снимка“

Фотографический снимок строится по определенным принципам, которые объединяются общим понятием „композиция кадра“.

Слово „композиция“ в переводе с латинского означает сочинение, составление, соединение, связь, то есть построение изображения, установление соотношения отдельных его частей (компонентов), образующих в конечном итоге единое целое — завершенное и законченное по линейному, световому и тональному строю фотографическое изображение.

Под композицией следует понимать всю систему, весь изобразительный строй снимка, созданный фотографом в целях раскрытия идейно-тематического содержания, в целях достижения четкости и выразительности художественной формы. Композиция в таком широком понимании есть сочетание всех элементов сюжета и изобразительной формы в фотоснимке. Ее определяют размещение фигур и предметов, направление происходящего в кадре движения, направление основных линий, распределение светотональных масс. Работа над композицией кадра приводит все эти составные элементы в определенную гармоничную систему, делает четкой и ясной изобразительную форму снимка, через которую содержание выражается со всей необходимой полнотой.

Член-корреспондент Академии художеств СССР Е. А. Кибрик в своей статье „К вопросу о

композиции“^{*} формулирует три главные закономерности композиционного творчества, композиционного оформления творческих замыслов художника. Этими главными закономерностями он считает жизненность, выразительность и цельность реалистического произведения искусства — живописной картины. По существу, достижение жизненности, выразительности и цельности картины, или, иначе, ее композиционной завершенности в общем и широком смысле этого слова, является главной задачей и в творчестве фотографа, но эту задачу он решает особыми средствами, отличными от средств художника в живописи.

Общие задачи композиции реализуются художником с помощью изобразительно-выразительных средств, конкретных приемов конструктивного построения картины и технических средств данного искусства. Так как содержание, идея произведения искусства раскрываются и воспринимаются зрителем через художественную форму этого произведения, важнейшее значение приобретает архитектура картины и художественная организация материала, которые во многом обуславливают выразительность изображения и даже вызываемое им настроение. А выразительность и настроение являются существенными признаками произведения искусства.

В связи с этим возникает необходимость систематизации и изучения изобразительных средств и конкретных приемов композиционного построения картины, их возможностей, способов их использования. Этот конкретный материал позволит сделать необходимые выводы и обобщения и в общих вопросах композиционного творчества.

В какой же форме могут быть изложены вопросы композиции в фотографии и сущест-

^{*}Сб. „Вопросы изобразительного искусства“, М., „Советский художник“, 1954, стр. 36.

вующие здесь закономерности? Известно, что тематика фотографических снимков чрезвычайно разнообразна, как различны и конкретные условия, в которых происходят изображаемые события и ведется фотосъемка.

И поскольку изобразительное решение фотоснимка определяется его идейно-тематическим содержанием, от которого непосредственно зависит весь характер художественной формы, автору снимка каждый раз приходится решать все новые и новые изобразительные задачи, всякий раз находить иные композиционные и световые решения, с наибольшей силой раскрывающие конкретные тему и сюжет. Именно этим объясняется разнообразие и оригинальность фотографических композиций, индивидуальность творчества различных мастеров фотографии.

Например, крайне разнообразны схемы света, применяемые при портретной съемке.

Портретная съемка предполагает прежде всего сохранение и передачу на снимке всех индивидуальных особенностей фотографируемого человека, его внешних черт и внутреннего состояния. И поскольку изобразительная характеристика решающим образом зависит от освещения, портретная съемка каждый раз требует применения особой световой схемы, индивидуального освещения.

Большое значение в портретной съемке имеет соотношение светового и оптического рисунка главного объекта изображения и фона. Широко известно такое решение этого вопроса, когда фотографируемый человек изображается в четкой светотени, при полной резкости оптического рисунка, а фон делается более мягким по светотени, размытым и нерезким.

Но этот прием, как известно, используется далеко не всегда, и часто вполне резкий фон бывает необходим при портретных съемках, особенно при съемке так называемого произ-

водственного портрета, где очень важен показ окружения, обстановки.

Известно также, что натурная съемка, особенно съемка пейзажа, в большинстве случаев ведется с применением желтых светофильтров. Но вместе с тем использование этих светофильтров не всегда обязательно. В ряде случаев, например при съемке в пасмурную погоду, желтый светофильтр не дает никакого эффекта; его не применяют, если глубина, дали закрыты легкой голубоватой дымкой; в других случаях прекрасный изобразительный результат дают плотный желтый, оранжевый, красный светофильтры и т. д.

Нельзя рекомендовать объектив с определенным фокусным расстоянием как наилучший для всех видов съемки. Короткофокусный объектив, позволяющий вести съемку с близких расстояний и в связи с этим обуславливающий подчеркнутые линейные сходы в кадре, часто дает хороший результат при съемке интерьеров. Длиннофокусный объектив удовлетворяет требованиям портретной съемки. Телеобъектив позволяет снимать с большим отдалением точки съемки от объекта, и это дает интересные возможности фотографу-натуралисту и т. д.

Очевидно, изложение вопросов композиции не может быть сведено к точному перечню неких постоянно действующих правил, следование которым всегда будет гарантировать автору успех. Этот путь неизбежно привел бы к рецептурному изложению вопроса, к порождению штампов, что ничего общего не имеет с подлинным творчеством и просто недопустимо в искусстве.

И действительно, попытка рецептурного и категорического изложения некоторых композиционных принципов всякий раз вызывает у подготовленного читателя внутренний протест, так как сужает и ограничивает круг возможных решений.

Можно ли рекомендовать, например, опре-

деленную схему освещения, дающую „наилучший“ результат при портретной съемке? Как должны быть в этом случае расставлены осветительные приборы? Под каким углом должен падать на лицо основной поток направленного света? Как показано выше, подобных рецептов дать нельзя.

Законы фотоконпозиции должны быть изложены иначе: они представляют определенные теоретические основы, знание которых дает необходимую базу для практической деятельности фотографа, помогают найти те формы выражения его творческих замыслов, которые делают снимок жизненно правдивым, изобразительно законченным и которые теснейшим образом связаны с индивидуальностью мастера, со своеобразием и оригинальностью его творчества.

Основы фотоконпозиции должны быть изложены достаточно конкретно и связаны с изобразительными приемами и техническими средствами фотографии, позволяющими получить то или иное композиционное решение снимка. Здесь нельзя ограничиться формулированием одних только общих положений, как бы желательных по той причине, что только они оставляют достаточный простор, необходимый для подлинного творчества. Общие положения мало полезны для практика и особенно для начинающего фотолюбителя и чаще всего приводят к нежелательной неопределенности, к отсутствию ориентиров.

С первого взгляда может показаться, что законы композиции, изложенные в книге, ограничивают творчество фотографа, лишают его непосредственности восприятия действительности, лишают индивидуальности. Но это, конечно, не так. Значение основных принципов построения фотокартины не может заменить собой ни воображения, ни изобразительности, так же как знание принципов композиции само по себе не может явиться залогом создания

хорошего снимка. Эти знания лишь помогают оформлению и выражению замыслов автора, дают возможность легко преодолеть трудности начальных этапов творчества, освобождают фотографа от поисков того, что уже давно найдено и освоено в композиционном творчестве.

Ясно, что фотограф использует в своем творчестве лишь те изобразительные приемы, которые необходимы для раскрытия данной конкретной темы и выражают его творческие замыслы. Творчество фотографа связано с его пониманием действительности, с индивидуальным характером мастерства, с почерком, с художественной манерой.

В изучении вопросов композиции, в использовании ее закономерностей огромное значение имеет личный практический опыт фотографа и его природная одаренность. Теоретические основы композиции могут варьироваться в самых широких пределах и конкретизироваться художником лишь в процессе его практической деятельности: каждая новая тема, новый сюжет и материал подсказывает ему особые точки съемки, световой рисунок, ракурс, перспективное построение и т.д.

Как излагаются, например, в теории живописи законы композиции и изобразительного решения картины? Леонардо да Винчи в своем „Трактате о живописи“ формулирует такой закон моделирования контурной формы: „Ты должен ставить свою темную фигуру на светлом фоне, а если фигура светлая, то ставь ее на темном фоне. Если же она и светла и темна, то ставь темную часть на светлом фоне, а светлую часть на темном фоне“*.

При всей кажущейся категоричности изложения этот закон, вскрывающий очень важную закономерность живописного искусства, не является рецептом и не может связать свободы

* „Мастера искусства об искусстве“, т. I, М. — Л., Изогиз, 1937, стр. 124.

творчества художника, так как оставляет самые широкие просторы для самых разнообразных решений, отлично укладывающихся в рамки этого закона. Насколько темной будет фигура? Как светел будет фон? В каком соотношении будут находиться эти тона изображения? Какую площадь в картине займет светлое и темное? Какова будет общая градация тонов? Эти конкретные вопросы художник может решить только в процессе работы в связи с конкретным материалом картины, эффектом освещения, воспроизводимым в ней, размещением фигур по отношению к фону и к видимому или предполагаемому за пределами картины источнику света.

Известно, что в иных случаях художник решает и такие задачи, как изображение светлого объекта на светлом фоне или темного объекта на темном фоне, отделяя при этом объект от фона лишь тонкими теневыми или световыми контурами, чем еще больше расширяются возможности сочетания различных светлот объекта и фона.

Так в пределах рамок закона композиции картины находятся самые разнообразные изобразительные решения различных тем и сюжетов.

Изложение законов композиции и изучение выразительных возможностей того или иного композиционного приема не преследует цели, чтобы художник следовал этим правилам с буквальной точностью. Бывают случаи, когда сознательное отступление от этих правил дает свой интересный изобразительный результат.

Например, высота горизонта в картине зависит от высоты, с которой велась съемка данного объекта. Ясно также, что в каждом конкретном случае может существовать только одна точка, с которой художник наблюдает в данный момент изображаемый объект. Однако у старых мастеров живописи встречались случаи использования двух горизонтов в картине,

когда группа людей на переднем плане изображалась с нормальной точки зрения, а расстилающийся за ней пейзаж показывался с верхней точки. Это сочетание двух горизонтов в картине было так мастерски найдено и выполнено художником, что нарушение законов перспективы не только не мешало зрителю, а, наоборот, делало изображение особо убедительным и художественно впечатляющим.

Фотограф в своих композиционных решениях часто использует перспективные построения, не привычные для человеческого глаза. Они возникают при ракурсных съемках, при использовании широкоугольных короткофокусных объективов и съемке с близких расстояний, что в ряде случаев придает изображению особую убедительность.

Обычным в живописных многофигурных композициях является такое размещение фигур в картинной плоскости, когда все основные, важнейшие из них, ясно видны зрителю и не перекрываются одна другой. Но в картине И. Е. Репина „Не ждали“ эта закономерность композиции осталась неиспользованной, художник сознательно отступил от нее: фигура жены ссыльного, неожиданно возвратившегося домой, перекрывается фигурой матери, находящейся на переднем плане. Это „нарушение“ элементарного правила композиции здесь не случайно, и цель, которой добивался художник, достигнута: такое совмещение фигур подчеркивает неожиданность и резкость движения матери, что находится в полном единстве с главной мыслью картины, и, следовательно, оправдывает себя полностью.

Таким образом, искания художника, приводящие его в ряде случаев к исключениям из общих канонических правил, часто оказываются чрезвычайно плодотворными в искусстве.

Но значит ли это, что формулирование и изучение общих правил композиционного построения картины теряет свой смысл? Нет,

конечно. Исключения скорее подтверждают необходимость изучения и точного знания художником азбуки своего искусства. Чтобы сознательно отступать от основных правил композиции для достижения особых художественных результатов, необходимо прежде всего детальнейшим образом изучить эти правила и даваемые ими возможности, чтобы художник мог знать, от чего именно он отказывается, что дает негативное решение проблемы и к какому конечному результату приведет его этот путь.

Изложение вопросов композиции фотографической картины следует начинать с конкретных приемов построения снимка, причем в той последовательности, в какой обычно фотограф решает эти задачи в своей практической деятельности, то есть в процессе съемки, в процессе создания фотокадра.

Такой способ изложения материала методически представляется наиболее приемлемым для систематического изучения основ фотокомпозиции.

ПОСТРОЕНИЕ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО СНИМКА

Определение направления съемки

Во всех случаях фотосъемки и во всех жанрах искусства фотографии решение целого ряда композиционных задач может быть осуществлено выбором точки съемки, от которой зависят заполнение картинной плоскости, размещение в кадре отдельных элементов композиции, взаимосвязь этих элементов, их сочетание с определенными участками фона и пр.

Решение композиционных задач путем выбора точки съемки является способом, наиболее широко распространенным в фотографии. Даже условия событийной, хроникальной съемки, в каком бы жестком режиме времени она ни протекала, оставляют для фотографа возможность выбора точки съемки, обуславливающей

выразительную и четкую композицию кадра, в то время как другие изобразительные средства фотографии, такие, как световое решение снимка, его тональное или колористическое построение, в этих условиях могут остаться неиспользованными.

Выбирая точку съемки, фотограф находит такое место для установки фотоаппарата и такое его положение по отношению к объекту съемки, при которых событие, явление реальной действительности, выбранный объект съемки наиболее правдиво, выразительно и впечатляюще воспроизводятся на фотографии. Таким образом, выбор точки съемки является моментом чрезвычайно действенным в композиционной организации кадра, дающим фотографу большие изобразительные возможности.

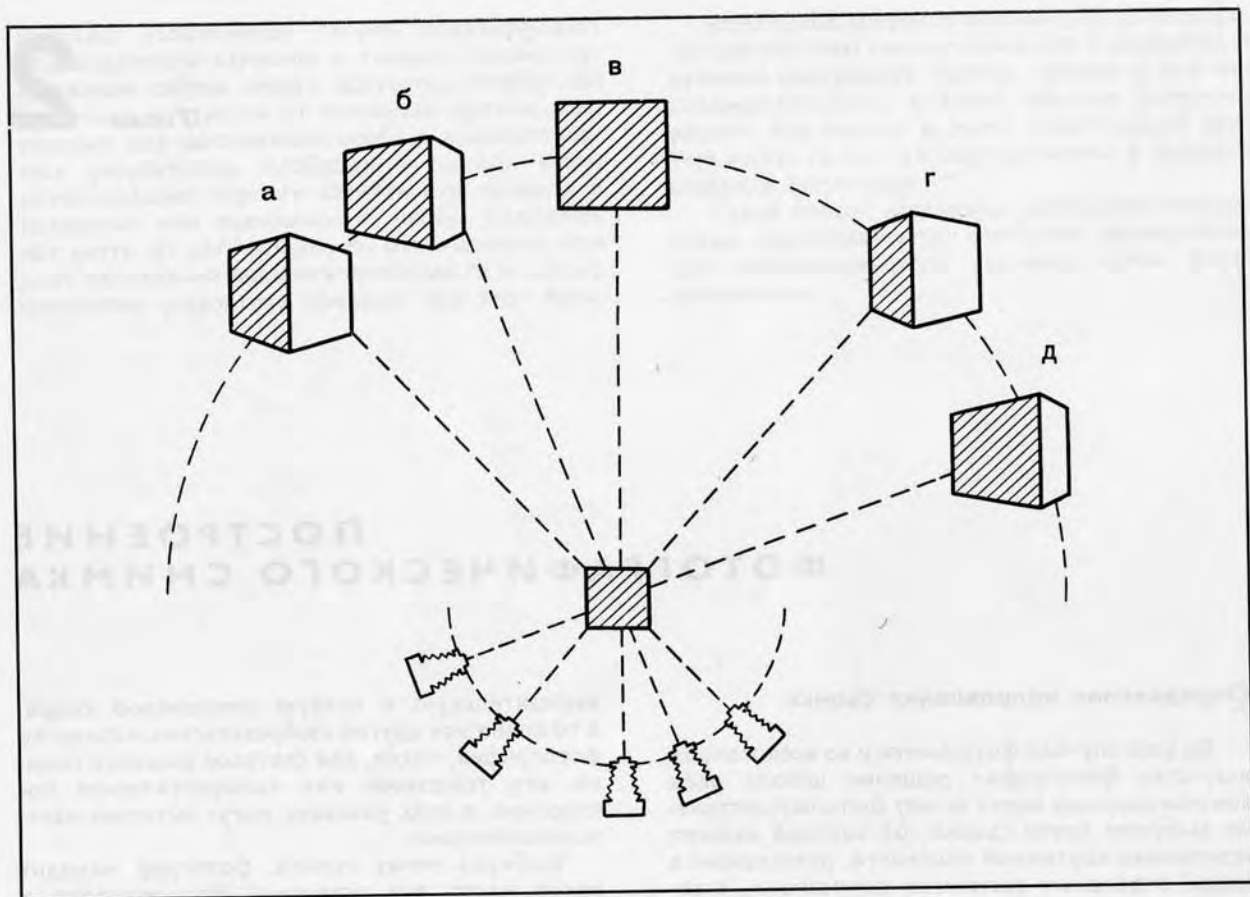


Рис. 1. Определение направления съемки

Положение всякой точки в пространстве определяется тремя ее координатами. Этими координатами для точки съемки являются: направление, в котором ведется съемка, удаленность от объекта, то есть расстояние, с

которого ведется съемка, и высота установки фотоаппарата.

Изменение первой координаты, определяющей положение точки съемки в пространстве, при неизменном значении двух других ее координат

нат, приводит к смещению места установки фотоаппарата по отношению к объекту в стороны от его центрального положения. Центральное положение точки съемки определяет центральное положение фотоаппарата по отношению к снимаемому объекту и обуславливает фронтальную композицию кадра.

При фронтальной композиции зрителю видна только одна из плоскостей, ограничивающих объем предметов, находящихся в центре кадра. (рис. 1, фигура в). При этом главная ось отдельных элементов объекта изображения — группы людей, фигур и предметов, находящихся в кадре, — совпадает с осью всей фотографической картины.

Такое расположение отдельных элементов кадра может привести к некоторой потере глубины изображаемого пространства, к тому, что объемная форма предметов будет передаваться слабо, а все изображение — становиться плоским. Это обстоятельство усугубляется еще и тем, что при фронтальной композиции отсутствуют линии, направленные к боковым точкам схода.

Вместе с тем и при фронтальной и даже симметричной композиции кадра есть возможность передать на снимке глубину изображаемого пространства достаточно выразительно. Эта возможность появляется при изменении высоты точки съемки, о чем будет рассказано в соответствующем разделе данной главы.

Фронтальная композиция кадра приводит к отсутствию общей направленности в снимке, к равнозначности всех частей кадра. Как правило, композиционный прием в этом случае не выделяет в картине какой-то одной ее части как главной, не акцентирует внимания зрителя на каком-то одном сюжетно важном элементе композиции. Такой снимок чаще всего представляет собой общий вид изображаемого объекта, и знакомит зрителя со всем объектом в целом.

Обычно при фронтальной композиции кадра

возникает некоторая общая статичность изображения, появляются спокойствие и строгость в изобразительной трактовке темы. Очевидно, при таких особенностях фронтальной композиции она не может быть использована для решения темы, связанной с показом движения, и редко применяется при съемке динамичных сюжетов.

Фронтальная композиция чаще всего используется при съемке архитектурных сооружений и ансамблей, рассчитанных архитектором на обозрение именно с центральной точки. Фронтальная композиция безусловно желательна при изображении объекта съемки с симметрично расположенными частями, если изобразительное решение объекта ставит своей целью подчеркнуть эту его особенность; причем симметрия приводит к еще большей статичности и строгости фронтальной композиции. Именно такая композиция использована в снимке Н. Грановского „Московский Государственный университет им. М. В. Ломоносова на Ленинских горах“ (фото 11).

Фронтальная композиция может быть использована и в других случаях съемки, там, где особенности этой композиции способствуют выразительному раскрытию темы и характерных черт объекта съемки.

При постепенном смещении точки съемки в стороны от центрального положения становится видимой вторая плоскость, ограничивающая объем предметов и фигур, составляющих объект съемки (рис. 1, фигуры б, г, д). Благодаря тому что на рисунке теперь видны и две стороны предметов и стыки этих сторон (границ предметов), их объемы и формы выражаются полнее.

При боковых точках съемки в кадре возникают линии, устремляющиеся к боковым точкам схода и как бы уходящие в глубину кадра. Снимок приобретает вследствие этого известную пространственность и глубину тем

большие, чем больше смещение точки съемки в сторону от центрального положения. Отдельные части снимка при боковых точках съемки теряют равнозначность, выглядят неодинаково и по-разному воспринимаются зрителем.

Композиция же снимка приобретает направленность, так как взгляд зрителя, скользя по линейным очертаниям предметов, направляется в глубину кадра, к точке перспективного схода линий. В ряде случаев представляется целесообразным именно в этой части кадра размещать его сюжетно важные элементы, на которые должно быть обращено внимание зрителя.

Дальнейшее смещение точки съемки в сторону от ее центрального положения приводит к диагональной композиции кадра (рис. 1, фигура а).

Диагональная композиция благодаря резкому перспективному сходу линий в кадре приобретает подчеркнутую направленность и вследствие этого динамичность. Точки съемки, обуславливающие диагональную композицию, широко применимы при съемках, связанных с воспроизведением в кадре движения, направление которого подчеркивается диагональным направлением основных линий в кадре. С учетом этих особенностей композиции обычно строятся многие спортивные снимки.

Разнообразные точки съемки, занимающие промежуточное положение между центральной точкой и точкой съемки по диагонали, являются наиболее распространенными в практике фотосъемки. Они способствуют передаче объемов и пространства, действенному показу события, объекта съемки. Фотографическая картина при этом становится динамичной, как бы вводит и зрителя в происходящее перед ним действие.

Таково значение первой координаты точки съемки для композиционного решения фотографического снимка.

Определение расстояния от точки съемки до объекта съемки

Изменение второй координаты точки съемки, то есть расстояния между точкой съемки и объектом съемки при постоянном значении двух других координат, приводит прежде всего к изменению масштаба изображения. Он увеличивается с приближением точки съемки к объекту и уменьшается с увеличением этого расстояния.

Таким образом, выбор расстояния, с которого будет вестись съемка, связан с выбором крупности изображения, или, как еще говорят, с выбором крупности плана.

Выбирая крупность плана, фотограф ограничивает рамкой кадра изображаемое пространство и, следовательно, отбирает из всего имеющегося перед ним материала лишь определенную его часть, на которой и сосредотачивается внимание зрителя. Определение масштаба изображения и крупности плана является действенным способом изобразительной трактовки содержания, темы снимка.

Отбирая материал по смысловому значению, фотограф рассматривает его также и со стороны изобразительной, со стороны композиционного размещения элементов объекта съемки в границах кадра.

Действительно, при неправильном определении расстояния от точки съемки до объекта съемки и находящихся в прямой зависимости от него масштаба изображения и крупности плана снимок теряет композиционную завершенность, а вместе с ней и выразительность. Бывает и так, что потеря четкости и определенности композиции приводит к тому, что мысль автора становится непонятной.

Например, съемка натюрморта (фото 12) велась с очень большого расстояния, ничем не обусловленного в данном случае. Масштаб изображения здесь мал, и крупность плана

недостаточна. Вследствие этого предметы не заполнили картинной плоскости, в верхней части кадра осталось слишком много свободного места, в то время как нижняя часть кадра оказалась перегруженной предметами.

Фотограф с одинаковым безразличием зафиксировал все предметы, никак не организовав их в пределах картинной плоскости, и поэтому все они выглядят совершенно равнозначными, в снимке нет никаких акцентов. Это обстоятельство и отсутствие четкой композиции приводит к тому, что взгляд зрителя с полным безразличием и отсутствием всякой заинтересованности скользит по предметам, затерявшимся в свободных пространствах кадра. В результате снимок не производит впечатления законченности фотокартины и выглядит случайным, поскольку в нем нельзя найти никакого композиционного принципа организации материала.

Таким образом, автору снимка не удалось получить гармоничной композиции. Ее можно было достигнуть соответствующим размещением отдельных элементов в прямоугольнике фотографического кадра и правильным определением расстояния от точки съемки до объекта. Эти приемы позволяют добиться стройности композиции.

При съемке натюрморта (фото 13) точка съемки находилась слишком близко к объекту, поэтому изображенные в кадре предметы масштабно преувеличены, выглядят более крупными, чем они есть в действительности. В результате предметы не сразу узнаются зрителем: на снимке изображен светофильтр, о чем мы догадываемся не по фотографическому изображению, а по надписи „ЖС-18“ на оправе светофильтра.

Несмотря на то, что по формальным признакам картинная плоскость в этом случае заполнена вполне грамотно, композиционное решение снимка нельзя признать удачным. Причина заключается в том, что здесь не выполнено

главное требование, предъявляемое к натюрморту, и не решена главная задача этого жанра — правдивый и выразительный показ предметов в их действительном виде и назначении.

При съемке натюрморта (фото 14) расстояние от точки съемки до объекта съемки и масштаб изображения определены правильно. Предметы, составляющие натюрморт, закономерно размещены в прямоугольнике кадра, картинная плоскость рационально использована для выразительного раскрытия темы. В результате возникает четкое и ясное композиционное решение кадра, а отсюда — законченность и целостность фотографического снимка. Поэтому определению расстояния, с которого должен сниматься тот или иной объект, следует уделять самое пристальное внимание.

На фото 15, а, б, в один и тот же объект снят с трех различных расстояний. На первом из них объект взят слишком общим планом, вследствие чего в кадре оказалось свободное незаполненное пространство в верхнем правом углу, в то время как левая часть снимка перегружена предметами. В результате в снимке нарушено равновесие, поэтому возникает желание кадрировать снимок, обрезать его сверху и справа.

Во втором варианте этой композиции (фото 15, б) картинная плоскость заполнена более правильно, однако и здесь еще имеется некоторая перегруженность нижней левой части кадра.

Попутно следует обратить внимание на слишком резкую и определенную линию стола в обоих вариантах композиции; она четко делит кадр на две части, что в какой-то степени нарушает его цельность. Для устранения этого недостатка следовало плоскость стола и плоскость стены сделать более близкими по тональности. Можно было также иначе распределить резкость по глубине изображаемого простран-

ства, сделав тем самым линию стола менее резкой.

В третьем варианте композиции (фото 15, в) взят еще более крупный масштаб изображения. Внимание зрителя здесь останавливается только на главных объектах. Но исключение из кадра лампы обедняет снимок, делает эффект освещения менее определенным, лишает снимок световой обстановки, настроения. Эта точка слишком близка для съемки данного объекта.

Но изменение расстояния от точки съемки до объекта оказывает влияние не только на масштаб изображения предметов. Изменением масштаба не исчерпывается все значение определения расстояния между точкой установки фотоаппарата и объектом для общего изображения строения снимка.

От расстояния, с которого ведется съемка, зависит такой первостепенной важности момент, как перспектива фотографического снимка. Этот вопрос будет рассмотрен подробно в главе четвертой, в связи с задачей изображения трехмерного пространства на двухмерной плоскости снимка.

Определение крупности плана

Расстояние от точки съемки до снимаемого объекта при объективе данного фокусного расстояния и при данном поле изображения определяет пространство, охватываемое углом зрения объектива, и масштаб изображения, или крупность плана.

Существует деление кадров на общие, средние, крупные и сверхкрупные планы. Последние иногда называют деталью. Такое деление основано на различных масштабах, в которых могут быть изображены фигуры, предметы, действие, событие, явление реальной действительности в фотографическом кадре.

Каждый из перечисленных выше планов

имеет свои возможности и ограничения в изображении действительности и следовательно, свое назначение в фотографии.

Общим планом принято считать кадр, охватывающий значительные пространства и показывающий объект съемки в целом. Таковы снимки цехов, предприятий, полевых работ, городских и сельских пейзажей, сделанные со значительных расстояний. Это могут быть также снимки событий, происходящих на больших пространствах: демонстрации, митинги, спортивные соревнования.

Общий план, показывая объект съемки в целом, дает возможность зрителю хорошо ознакомиться с общим характером объекта, сооружения, пейзажа, действия, с размещением в пространстве отдельных элементов, с соотношением этих элементов, с взаимодействием людей, групп людей и пр.

Примером съемки общим планом может служить снимок Е. Халдея и М. Редькина „В просторах Арктики“ (фото 16), который дает зрителю ясное представление о необъятных, бескрайних просторах, так выразительно переданных на снимке легкой светлой тональностью, где словно растворяются границы пространства и не видно ни конца, ни края белым заснеженным ледяным полям.

Общий план создает у зрителя общее представление об объекте съемки и имеет в этом смысле исчерпывающие возможности. Но здесь есть и свои ограничения: ясно и четко показывая общее, целое, он оставляет за пределами внимания зрителя частности, детали, порой очень важные для раскрытия сущности происходящего, взятой темы, специфика которой тесно связана с этими деталями.

Например, общий план не дает возможности показать конкретного человека со всеми его особенностями и характерными чертами, действующего в определенной обстановке. Здесь важна индивидуализация образа, передача типич-

ческих характеров в типических обстоятельствах, как это формулировал Ф. Энгельс.

Для этой цели хорошо служит так называемый средний план, который показывает объект съемки с более близкого расстояния, в более крупном масштабе изображения и тем самым как бы приближает зрителя к происходящему, останавливает его внимание на определенном участке объекта съемки, на конкретном моменте действия.

Средний план, как правило, показывает человека в действии, в движении, так как при этой крупности хорошо рисуются положение человека, поза и жест, его взаимодействие с другими людьми или связь с окружающими его орудиями труда, предметами быта, обстановки и пр. Средний план предполагает заполнение фигурами людей большей части картинной плоскости. Все это делает его чрезвычайно важным и распространенным в таких снимках, как производственный портрет, жанровые сцены, в таком разделе фотографии, как фоторепортаж.

Примером выразительного и эмоционального показа действия средним планом является снимок С. Фридланда „Добрый совет“ (фото 17), очень правильно раскрывающий состояние людей и вместе с тем передающий обстановку действия. Снимок интересен по теме, по подмеченному моменту, очень интимному, теплomu, человеческому: пожилая женщина что-то взволнованно говорит молодой девушке, видимо, обратившейся к ней за советом. И хотя действие происходит в цехе, думается, что совет этот — не по вопросам производства! Уж очень застенчиво улыбается девушка! И, конечно, такие подробности могли быть переданы именно средним планом, где сохранена обстановка действия и в то же время раскрывается внутреннее состояние людей.

Дальнейшее приближение точки съемки к объекту съемки, дальнейшее ограничение пространства кадра и укрупнение масштаба изо-

бражения приводит к образованию крупного плана.

Понятие „крупный план“ обычно связывается с портретной съемкой и часто применяется в этом жанре. Показывая человека в таком масштабе, что его лицо занимает, по существу, почти все поле изображения, крупный план позволяет воспроизвести облик человека с большими подробностями, с предельной степенью индивидуализации, со всем богатством и многообразием мимики лица, дает возможность убедительно передать на снимке характер, внутреннюю сущность человека.

Жест, активно помогающий выразительности человеческой речи и проявлению чувств, внутреннего состояния человека, повышает эмоциональную выразительность портрета и вполне может быть воспроизведен крупным планом.

Крупный план всегда охватывает малые пространства, что в значительной мере исключает показ движения, обычно связанного с просторами. Это не значит, что композиции, построенные крупным планом, теряют свою динамичность, так как показ физического движения и внутреннего динамика кадра — это далеко не одно и то же.

Динамика портретного кадра складывается из характерной позы, жеста, поворота фотографируемого человека. Она подчеркивается композиционными приемами, линейным рисунком и направлением основных линий в кадре. Динамике может способствовать ракурс, расположение светотеневых пятен и пр.

Развернутый показ окружения, обстановки в крупном плане исключается. Обстановка здесь может быть передана с помощью отдельных ее элементов, деталей, включенных в общую композицию и расположенных часто за главным объектом изображения, позади портретируемого, в глубине кадра.

Примером выразительного показа человека крупным планом служит фото 18. Автор снимка

С. Иванов-Аллилуев передал все характерные особенности волевого и энергичного лица кинорежиссера В. И. Пудовкина, создал художественный портрет с определенным световым и тональным решением. Именно крупный план дал возможность зрителю увидеть не только внешний облик человека, но и заглянуть в его внутренний мир.

Наконец, еще большее приближение точки съемки к объекту и ограничение рамкой кадра предельно малого изображаемого пространства приводит к показу в кадре детали, отдельного элемента, части объекта съемки, на которую автор снимка хочет обратить внимание зрителя, как на существенно важную (фото 19).

Другой разновидностью сверхкрупного плана является так называемый фрагмент, который в ряде случаев дает возможность выразительно раскрыть средствами фотографии взятую тему. Фрагмент, то есть некоторая часть целого, должен быть выбран и взят в кадр таким образом, чтобы у зрителя создавалось правильное представление о целом, которое должно иметь здесь образное и лаконичное выражение.

Примером удачно взятого фрагмента является снимок Л. Устинова „Вечно живые“ (фото 20). На снимке изображена лишь часть памятника Ленину и цветы, которые никогда не увядают. Но этих деталей оказывается вполне достаточно для выражения большой и глубокой темы. Следовательно, фрагмент, правильно выбранная деталь, дает полное представление о целом.

Следует отметить, что между перечисленными выше планами различной крупности не существует четких и точно обозначенных границ. Одна крупность переходит в другую через промежуточные планы, так что в ряде случаев бывает затруднительно классифицировать кадр и определить, является ли он, например, крупным планом, близким к среднему, или средним планом, близким к крупному.

Широко известен и другой принцип изобразительной организации материала, когда в пределах одного кадра даны изображения различной крупности: например человек, главный объект изображения, показывается в кадре крупным планом, за ним же виден общий план места действия. Такое построение кадра позволяет показать человека во взаимосвязи со средой, обстановкой.

Классификация кадров по их крупности помогает уточнить изобразительные возможности каждой из групп, сознательно выбрать крупность плана и определить границы изображаемого пространства с тем, чтобы содержание снимка было выражено возможно полнее.

Обратимся к примерам. Как говорилось выше, средний план широко используется в портретных съемках, в производственном портрете в частности, где он позволяет показать человека в непосредственной связи с обстановкой его труда. Однако, для того чтобы снимок отвечал требованиям, предъявляемым к портрету, в нем должно быть правильно найдено масштабное соотношение главного объекта изображения — человека и элементов обстановки.

На снимке Ю. Скуратова „Николай Симон, ударник коммунистического труда“ (фото 21) это соотношение найдено правильно. Внимание зрителя прежде всего обращается на человека, глубина кадра конкретизирует обстановку цеха. Детали обстановки даны в мягком оптическом рисунке и в более легких тонах, чем основной объект. В результате они не отвлекают внимания зрителя от главного и в то же время способствуют раскрытию образа портретируемого, делая снимок живым и действенным.

В этом снимке изображение человека доминирует в кадре, как это и должно быть в портрете. Правильный выбор крупности плана вместе с активно использованными другими изобразительными средствами фотографии —

линейным, световым и тональным рисунками кадра — приносят автору заслуженный успех. Рассматриваемый снимок является законченным станковым портретом, снятым в обстановке цеха, то есть портретом, не ставящим своей целью прямую передачу на снимке конкретного момента действительности. Человек позирует фотографу, как это бывает и при создании портрета художником-живописцем. Такая разновидность портретного жанра в фотографии имеет полное право на существование, так как это не есть попытка подменить постановочной репортажной съемкой, а есть использование средств фотографии для работы в жанре станкового портрета.

В рассматриваемом снимке нет движения как такового, но тем не менее портрет полон внутренней динамики, которая выражена в хорошо переданном состоянии человека, в умело найденных автором позе и энергичном повороте, в характере композиции.

В результате этой творческой работы фотохудожника зритель видит на снимке сильного, волевого человека, чувствует его гордость за свой труд, волю к победе, красоту духа. Это — художественный образ нашего современника, строителя коммунизма.

Снимок Б. Градова „Кадры большой химии“ (фото 22) тоже снят средним планом и является групповым портретом, выполненным в производственной обстановке. По сравнению с предыдущим снимком масштаб изображения здесь уменьшен. Можно сказать, что в этом кадре характеристике людей и обстановке как бы уделено равное место. Но вследствие того что люди помещены здесь на переднем плане, акцент падает именно на них, и благодаря этому композиция приобретает стройность, а кадр становится четким портретным снимком. И здесь обстановка помогает созданию образа фотографируемых людей.

При дальнейшем уменьшении масштаба изо-

бражения человека преобладающее значение начинают приобретать второстепенные элементы композиции, на фоне которых теряется главное — человек. Фото 23 наглядно иллюстрирует это положение: акцент здесь смещен на предметы обстановки (первое, что видит зритель в снимке — груда мешков, а не человек, который должен быть центром такой композиции).

Таким образом, выбор крупности плана следует рассматривать как один из моментов общего композиционного построения снимка и значение этого момента в реализации изобразительного замысла, как показывают разобранные примеры, чрезвычайно велико. Ограничивая рамкой кадра изображаемое пространство, фотограф тем самым отбирает материал, оставляя в поле зрения объектива лишь существенно важное, исключая все второстепенное, случайное, загромождающее кадр и мешающее четкому выражению содержания, темы снимка.

Определение высоты точки съемки

Изменение третьей координаты, определяющей положение точки съемки в пространстве, приводит к изменению высоты установки фотоаппарата и, следовательно, высоты горизонта в кадре.

Схема на рис. 2 показывает, как меняется рисунок изображения при изменении высоты точки съемки (при постоянном расстоянии от точки съемки до объекта).

В фигуре в, где линия горизонта проходит посередине, перспективное сокращение верхних и нижних граней куба одинаково. При этой точке съемки, обуславливающей средний горизонт в кадре, изображение получается нормальным и никакой особой характеристики не приобретает.

Линия горизонта в этом случае делит кадр

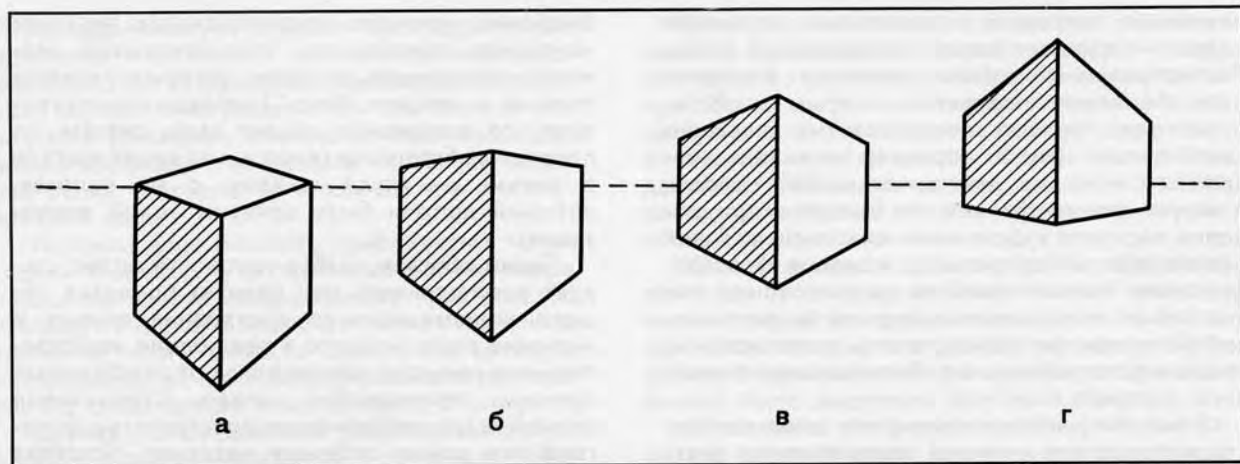


Рис. 2. Определение высоты точки съемки

по вертикали на две равные (или примерно равные) части. Если эта линия в снимке обозначена очень четко, что бывает обычно при резко различных тонах верхней и нижней частей изображения (например, в пейзаже — темная земля и светлое небо), возникает опасность расчленения изображения, распадаения композиции на две самостоятельные, не связанные между собой части. При этом картина теряет свою цельность, рассекается четко обозначенной линией горизонта. Примером может служить фото 24.

Место четких горизонтальных линий в кадре, к которым прежде всего относится линия горизонта в пейзаже, как, впрочем, и место четких вертикальных линий, должно быть точно найдено фотографом с тем, чтобы линии эти являлись элементами общей композиции, были увязаны со всей линейной структурой снимка, а не рассекали его на части, плохо согласующиеся друг с другом.

Смещение линии горизонта в кадре вверх или вниз приводит к тому, что верхние и нижние грани объекта съемки (в данном случае геометрического тела — куба) по-разному изображаются на снимке.

При нижней точке съемки (рис. 2 фигура г) линия горизонта в кадре опускается вниз, линии схода также устремляются вниз, к точкам схода, находящимся на линии горизонта. И, как показывает рисунок, верхние грани куба при этом сходятся под более острым углом, чем нижние.

Такое изображение носит название „ракурсное“ (о ракурсе будет подробно рассказано в главе четвертой в связи с выражением пространства на плоскости снимка). Оно приобретает особую характерность, объясняемую резкими перспективными сходами линий в кадре и в ряде случаев помогает выявлению особенностей снимаемого объекта, позволяет передать его на снимке предельно выразительно.

При съемке с нижней точки изменяется при-

вычное сопоставление предметов переднего и дальнего планов по высоте; даже невысокие предметы переднего плана часто проецируются на фон неба или оказываются на одной высоте с грандиозными сооружениями дальнего плана.

На зрителя такое изображение производит особое впечатление: жизненный опыт и психология зрительного восприятия подсказывают ему, что предметы переднего плана стали высокими, громоздкими, масштабными, значительными, если даже на самом деле они таковыми не являлись. Следовательно, прием съемки с нижней точки таит в себе большие выразительные возможности, но вместе с тем он должен использоваться очень обдуманно.

Если такая изобразительная трактовка улучшает решение темы, если внимание зрителя должно быть акцентировано на переднем плане, а его преувеличенно подчеркнутая высота помогает зрителю правильно оценить содержание снимка и значение изображаемых предметов — применение нижнего ракурса оправданно, а съемка с нижней точки дает интересный и действенный результат.

Снимок В. Шаховского „Старый мостик в горах“ (фото 25) сделан с нижней точки. Изображенные на снимке мостик, фигуры людей и лошади проецируются на фон облаков и вершин холмов. В результате подчеркивается высота мостика и своеобразие его конструкции, и нижняя точка съемки, следовательно, использована для решения смысловых и изобразительных задач, выбрана исходя из содержания снимка. Таким образом, она здесь вполне оправданна.

Но бывает и так, что нижняя точка съемки используется фотографом чисто формально, вне связи с содержанием, а из единственного желания получить так называемый оригинальный по композиции снимок. При таком подходе к использованию ракурса изображение может потерять жизненную правдивость, так как непривычная точка зрения на объект, ничем не обу-

словленная и возникшая беспричинно, порой приводит к необычному и искаженному показу объекта на снимке.

При верхней точке съемки (рис. 2, фигура б) предметы переднего плана проецируются на фон земли. И опять зритель по-особому воспринимает такое изображение: его жизненный опыт и психология зрительного восприятия подсказывают, что предметы переднего плана, прижатые к земле, потеряли свою высоту, принижены. Верхняя точка съемки, следовательно, может быть использована в тех случаях, когда тема требует подробной изобразительной трактовки материала.

Вместе с тем верхние и одновременно удаленные точки съемки способствуют выразительному показу больших площадей, четкому выявлению расположения фигур и предметов в пространстве. Эти возможности съемки с верхних точек широко используются в практике фотографии.

Именно таким образом В. Егоров использовал верхнюю точку на фото 26, где она дала возможность показать не только масштабы Красной площади, занимающей основную часть кадра, но и широкую перспективу столицы в глубине.

Следует обратить внимание на то, что при верхней точке съемки повышается горизонт в кадре, благодаря чему становится видимой верхняя плоскость объемных предметов, а это способствует выразительному показу объемов на плоскости снимка (фигура а на рис. 2). Хорошим примером здесь служит снимок Н. Рахманова „Запорожцы“ (фото 27).

Итак, высота точки съемки решающим образом влияет на характер полученного фотоизображения, на характер передачи объекта на снимке, помогает выражению пространств и объемов. Высокий, низкий или средний, соответствующий нормальной по высоте точке зрения горизонт выбирается фотографом в соответствии с содержанием снимка и является одним

из действенных средств изобразительной трактовки снимаемого сюжета.

Высота точки съемки оказывает также существенное влияние на характер общего композиционного строя снимка, на художественную форму фотографической картины. Причем важное значение приобретает даже незначительное изменение высоты точки съемки.

Выбор высоты точки съемки решает еще одну проблему композиции кадра: при различной высоте установки фотоаппарата главный объект изображения проецируется на различные участки находящегося за ним фона. Так может быть выбран и введен в кадр активный фон, обогащающий снимок характерными деталями; так главный объект может быть спроецирован на спокойный, не загроможденный лишними деталями участок фона, что будет способствовать четкому выделению главного и существенно важного элемента композиции.

Фото 28 и 29 ясно показывают, какое влияние оказывает высота точки съемки на соотношение в кадре главного объекта изображения и фона. Фото 28 снято с верхней точки, и вследствие этого главное в кадре — лошадь и всадник — проецируется на фон земли, тональность которой близка к тону главного объекта. В результате объект сливается с фоном и словно теряется на нем. Композиция становится нечеткой и невыразительной, утрачиваются и ясность показа происходящего и вся динамика действия.

При съемке фото 29 правильно использована нижняя точка. Лошадь и всадница в этом случае проецируются на фон неба и четко рисуются в кадре, а, кроме того, нижняя точка зрения способствует показу высоты прыжка.

Правильный выбор высоты точки съемки позволяет передать на снимке глубину изображаемого пространства и при центральной точке съемки, при фронтальной и даже симметричной композиции кадра.

На снимке Э. Евзрихина „В ткацком цехе“

(фото 30) глубина, пространственная протяженность интерьера выражены достаточно хорошо, что дает полное представление о размерах цеха. Вместе с тем здесь использована центральная точка съемки. Пространство же на снимке передается вследствие того, что фотоаппарат установлен на достаточной высоте. Снимок сделан сверху, и в результате в кадре четко обозначились закономерности линейной перспективы: параллельные линии стремятся сойтись в одной точке, в данном случае в центральной точке схода; масштаб изображения предметов уменьшается по мере их удаления от точки съемки; все это помогает передаче пространства на снимке.

Хорошо выражено пространство и в симметричном по композиции снимке С. Иванова-Аллилуева „Дворец Марли в Петергофе“ (фото 31). Здесь главный объект изображения помещен в глубине кадра, на переднем же плане расположен мостик, ведущий ко дворцу. Высота точки съемки по отношению к главному объекту изображения, который имеет значительную высоту, — нормальная. Но в отношении к близкому переднему плану, который по высоте незначителен, она является верхней точкой. Таким образом, в этой части кадра становятся хорошо видимыми линии, устремляющиеся к центральной точке схода. Следовательно, автор снимка и при фронтальной симметричной композиции добился передачи пространства в кадре.

Интересно также следующее: главный объект изображения занимает в кадре центральное место, а смысловой центр композиции совпадает с геометрическим центром снимка. Взгляд зрителя, направляемый идущими к центру кадра линиями, сразу же обращается к главному объекту изображения, в глубине: это, во-первых, помогает восприятию пространства, а во-вторых, образует необходимый акцент на главном.

Таково значение выбора высоты точки съемки для изобразительного решения темы.

Определение границ кадра

При композиционном решении снимка фотограф исходит из определенных размеров и формата картинной плоскости, прямоугольника, ограниченного рамкой кадра, в пределах которого помещается изображаемая часть объекта или весь объект съемки целиком. Причем каждому элементу композиции находится определенное место, устанавливается масштаб его изображения, взаимоотношение с другими элементами и пр.

Размеры кадра могут быть различными, как может быть различным и соотношение сторон прямоугольной рамки кадра. Это соотношение и определяет формат снимка. Различаются две основные группы форматов фотографического изображения — горизонтальные и вертикальные, с большим разнообразием соотношения сторон внутри каждой из групп. Существует также и квадратный формат изображения, встречающийся в практике фотографии несколько реже.

В отдельных случаях, но крайне редко, при кадрировании снимка используют ограничивающие его кривые линии, заключая изображения в круг, овал и пр. Однако эти форматы не имеют распространения и возникают не в процессе съемки, а лишь в процессе печати позитива или окончательного оформления снимка.

Соотношение вертикальных и горизонтальных сторон снимка определяется прежде всего характером снимаемого объекта, его пропорциями, а также творческим замыслом автора, его изобразительной трактовкой темы.

Так, В. Тарасевич не случайно выбирает вертикальный формат для своего снимка „Зеленая улица“ (фото 32). Вертикальный формат изображения здесь подсказан высотой самого объекта съемки: действительно, словно в небо уходят дымящиеся трубы завода-гиганта. При установленной высоте кадра можно было раздвинуть его вертикальные границы и скомпо-

новать снимок в горизонтальном формате. Но тогда угол зрения объектива охватил бы значительно большее пространство и в обилии показанного материала исчез бы акцент на светотоне с его зеленым огоньком. А вместе с этим пропала бы и четкость выражения темы, так как она раскрывается здесь именно в активном сопоставлении двух элементов композиции — завода-гиганта в глубине кадра и светофора на переднем плане — и читается лаконично, как плакат: „Зеленую улицу семилетке советской промышленности!“ Вертикальный формат, следовательно, помогает выражению содержания этого снимка.

Горизонтальный формат снимка М. Альперта „Трассирование склона“ (фото 33) также взят не случайно: кадр, вытянутый по горизонтали, позволяет охватить большое пространство, на котором развернулись гигантские работы по строительству канала. Попутно следует отметить точную линейную композицию снимка и его лаконичность — краткое и четкое выражение содержания.

Снимок М. Альперта „Академик Н. П. Барабашов“ (фото 34) скомпонован в квадратном формате, при котором рамка кадра очерчивает пространство, достаточное для размещения всех важнейших элементов композиции. Нет никаких оснований увеличивать высоту кадра и компоновать его в вертикальном формате, а горизонтальный формат снимка привел бы к потере правильных соотношений главного объекта изображения и второстепенных деталей композиции.

К вертикальному формату изображения часто прибегают при съемке поясного портрета. Характерным примером такой композиции служит фото 35. Рамка вертикального кадра в этом случае очерчивает картинную плоскость, на которой хорошо размещаются элементы композиции — фигура девочки и детали обстановки, характеризующие место действия.

Вертикальный формат изображения также часто используется при съемке крупных планов. Рассмотрим, например, портрет Героя Социалистического Труда Николая Мама (фото 36, автор А. Гаранин).

По манере исполнения портрет близок к репортажу: совершенно не ощущая присутствия фотографа, мы словно видим момент живой действительности. По-видимому, только что закончен трудовой день, нелегкий рабочий день шахтера: еще запачкано углем лицо Николая Мама, еще блестят на нем капли пота. Но перед нами — улыбающийся, веселый, счастливый человек, довольный результатами своего труда, знатный человек нашей страны — передовой рабочий и общественный деятель.

Портрет легок и свободен по композиции, линии которой, несмотря на то, что это крупный план, не замыкаются внутри границ кадра и выходят за его пределы, освобождая путь для движения; это делает портрет особо динамичным.

Портрет построен на относительно короткой гамме темных тонов, и такой колорит изображения как нельзя более способствует передаче обстановки, места действия.

Подводя итоги, можно отметить, что, выбирая формат изображения, фотограф одновременно решает вопрос заполнения картинной плоскости, ее рационального использования для выразительного раскрытия темы и сюжета снимка. Например, при съемке архитектурного сооружения, имеющего значительную высоту, но относительно небольшую протяженность по горизонтали, чаще всего бывает необходим именно вертикальный формат снимка. Правда, это справедливо только в том случае, если в композицию не включаются дополнительные элементы, которые могут заполнить свободные пространства горизонтального кадра. При отсутствии таких элементов горизонтальный формат будет менее пригоден для съемки данного

объекта, чем вертикальный, так как значительная часть кадра в этом случае останется незаполненной, а снимок будет производить впечатление картины композиционно незавершенной.

Горизонтальный формат кадра используется при съемке объектов, имеющих значительную протяженность по горизонтали при их относительно небольшой высоте. Такой объект хорошо заполняет картинную плоскость данного формата, который дает также возможность включить в композицию предметы обстановки, окружающей основной объект съемки. Это обогащает снимок, делает его полнее, убедительнее.

При определении формата изображения и установлении рамки кадра учитываются некоторые моменты, ставшие элементарными правилами композиции снимка. К ним, например, относится следующая закономерность: как правило, в кадре оставляется некоторое свободное пространство по направлению движения, поворота, жеста или взгляда человека.

Такая закономерность имеет свое логическое обоснование: пространство, оставляемое в этой части кадра, как бы освобождает место для развития, продолжения движения, объект словно будет проходить оставленное пространство в последующие моменты времени. Построение снимка с учетом этой закономерности очень важно для общей живости и динамичности фотографической картины.

Действительно, на снимке зафиксирован и передается лишь один короткий момент, одна фаза движения, что далеко не всегда оказывается достаточным для характеристики всего движения в целом. Свободное пространство, оставленное в кадре по направлению движения, дополняет эту характеристику: у зрителя создается представление о том, как, в каком направлении будет развиваться это движение в дальнейшем.

Даже значительные пространства, оставленные в кадре по направлению движения или взгляда человека, не вызывают ощущения незаполненной пустоты или нарушения равновесия в снимке. Эти пространства как бы заполняются ожидаемым перемещением объекта съемки, развивающимся движением, и это приводит в равновесие всю систему композиции: кадр выглядит законченным, композиционно завершенным, уравновешенным.

И, наоборот, неприятное ощущение вызывает такой обрез изображения, когда граница кадра возникает непосредственно перед движущимся объектом; она словно становится препятствием на пути развивающегося движения. При этом движение как бы тормозится, а динамика снимка исчезает.

Таким же диссонансом является свободное пространство, оставленное позади движущегося объекта. Зритель оценивает его как случайное в снимке, ничем не оправданное; равновесие в кадре при этом также нарушается.

По этим причинам в большинстве фотографических композиций размещение движущихся объектов осуществляется по разобранному выше принципу. Но вместе с тем в некоторых особых условиях эта закономерность может быть нарушена, если преследуется достижение определенного, задуманного автором изобразительного результата. Например, граница кадра, возникающая непосредственно перед движущимся объектом, может подчеркнуть неожиданную и резкую его остановку или подсказать, что движение в кадре возникло совершенно неожиданно и т.д.

Однако эти исключения лишь подтверждают общее правило, так как показывают, что его нарушение дает эффект диаметрально противоположный тому, который необходим для произведения на снимке плавно развивающегося движения.

При определении границ кадра в портрет-

ных композициях очень точно должна быть установлена величина свободного пространства над головой портретируемого. В том случае, когда это пространство слишком велико, сюжетный центр композиции, которым в портрете всегда является лицо человека, смещается в нижнюю часть кадра и расходится со зрительным центром. Стройность композиции при этом теряется из-за нарушения общего равновесия: такое изображение неустойчиво, словно имеет тяготение книзу.

По тем же причинам нежелательно оставлять слишком малое пространство над головой портретируемого. В этом случае голова как бы упирается в рамку кадра, а со зрительным центром кадра совпадает изображение не лица, а фигуры человека, деталей костюма и пр., то есть второстепенных элементов в портретной композиции, которые не должны привлекать внимание зрителя, но на которые в данном случае может сместиться акцент.

Очевидно также, что выбор границ кадра связан с решением определенных выразительных задач, поскольку тем или иным обрезом изображения фотограф добивается различной художественной и эмоциональной выразительности снимка. Так, резкое сближение границ кадра приводит к тому, что внимание зрителя акцентируется на определенной детали объекта съемки. Тем самым эта деталь приобретает значительность, становится существенно важной и должна раскрыть зрителю ту или иную характерную особенность снимаемого объекта. Широко раздвинутые границы кадра создают ощущение простора, свободы, легкости и пр. Формат кадра, суженный и одновременно резко вытянутый вверх, передает высоту объекта съемки, подчеркивает эту высоту.

Часто во время съемки, и особенно при съемке малоформатной камерой, фотограф определяет границы кадра лишь приблизительно, с расчетом на более точное кадрирование снимка

при проекционной печати, во время увеличения. И действительно, печать дает некоторые возможности уточнения границ кадра. Однако не следует переоценивать эти возможности.

В процессе печати может быть лишь несколько уточнена общая композиция снимка, задуманная и в основном осуществленная автором при съемке.

Так, в ряде случаев при репортажной съемке бывает невозможно подойти к объекту на достаточно близкое расстояние, с которого можно было бы получить нужную в данном случае крупность плана. Приходится фотографировать со значительного расстояния, и при этом возникают неточности композиции. В основном они состоят в том, что центральная часть объекта съемки занимает незначительную часть кадра, а края его заполнены фактически ненужным материалом, в котором теряется даже главный объект изображения. Такие неточности композиции легко устраняются при проекционной печати: соответствующей степенью увеличения снимка достигается нужная крупность плана. Случайные и ненужные детали, не участвующие в общем композиционном решении темы и расположенные у краев кадра, легко исключаются кадрированием.

Но при печати не могут быть выправлены ошибки, связанные с неправильным определением высоты точки съемки или неправильным смещением точки съемки в сторону от центрального положения. Недостатки композиции здесь состоят в неудачном размещении отдельных ее элементов относительно друг друга, в неправильно найденном соотношении главного объекта изображения и участков фона, на которые этот объект проецируется, и т.д.

Целый ряд других композиционных неточностей также не может быть устранен в процессе печати, если они допущены при съемке. Например, кадр, снятый без учета последующего обреза изображения и пропорций буду-

щего снимка часто невозможно исправить при печати. В этом случае на снимке может остаться много пустого пространства, не заполненного в горизонтальном или вертикальном направлении. Исключение же этого пространства путем кадрирования при печати приводит к нарушению пропорций снимка, к кадрам, бесосновательно вытянутым в высоту или ширину и, следовательно, композиционно незаконченным.

Таким образом, вопросы композиционного решения снимка должны продумываться и осуществляться фотографом в основном в процессе съемки. Неточности композиции, которые фотограф рассчитывает устранить в процессе печати, также должны быть видны ему при съемке и допускаться только в том случае, если ограниченные возможности исправления композиционных ошибок при печати позволяют внести в дальнейшем необходимые поправки.

Подводя итоги, можно сделать вывод, что композиция снимка начинается с определения направления съемки, расстояния от точки съемки до объекта, высоты установки фотоаппарата. Эти приемы при объективе с данным фокусным расстоянием и при данном формате негатива обуславливают границы кадра и ту или иную крупность плана. Это и есть первичные приемы конструктивного построения снимка, композиции фотографической картины.

Дальнейшая работа над композицией снимка, в широком смысле этого слова, — над его тональным построением, над изображением пространства, объемной и контурной формы фигур и предметов, фактур и цветов объекта съемки — связана непосредственно с освещением объекта. Поэтому представляется целесообразным в следующей главе изложить именно вопросы освещения при фотосъемках с тем, чтобы в дальнейшем, при разборе более сложных изобразительных и композиционных задач, свободно оперировать этим материалом.

ОСВЕЩЕНИЕ ПРИ ФОТОСЪЕМКЕ

Освещение объекта съемки как одно из изобразительных средств фотографии

Одним из активных изобразительных средств фотографии является освещение объекта съемки, создающее тот или иной световой рисунок фотографического изображения. Само название „фотография“ происходит от двух греческих слов: „photos“ — свет и „grapho“ — пишу и в буквальном переводе означает — „светопись“. Действительно, фотографическое изображение „написано“ светом и образуется в результате фотохимического воздействия световой энергии на светочувствительный эмульсионный слой, покрывающий фотопленку, фотопластинку или фотобумагу.

Для того чтобы на пластинке или пленке образовалось фотографическое изображение, объект съемки должен быть освещен. Световой поток, падая на освещенное тело, количественно и качественно по-разному отражается в направлении глаза наблюдателя. Количество отраженного света зависит от углов, которые образуются ограничивающими тело поверхностями с направлением светового потока и с направлением оптической оси объектива при съемке. Чем больше эти углы, тем меньше отражается света, тем более темной кажется наблюдателю эта поверхность. Характер отражения зависит также от фактуры и цвета поверхности, что будет подробно рассмотрено в главе четвертой, в связи с передачей на снимке фактур и цветов объекта съемки.

Различие яркостей отдельных участков освещенного тела, рисунок и распределение светотени способствуют выявлению объемной формы предметов, их пространственного положения. Таким образом, выразительность передачи объема и фактуры предметов, а также впечатление от пространственной протяженности наблюдаемого объекта решающим образом зависят от условий освещения, при которых ведется наблюдение.

Существуют, например, условия освещения, при которых пластичность объемных форм предметов и ощущение пространства теряются. Так, при одинаковой яркости переднего плана и предметов, расположенных в глубине, пространство скрадывается, предметы кажутся близко расположенными друг к другу. При одинаковой тональности фигуры и фона затрудняется восприятие контурной формы фигуры, и она сливается с фоном. При одинаковой яркости всех поверхностей, ограничивающих объемную форму предмета, теряется ощущение объемности, так как становятся плохо различимыми грани, выпуклости и впадины, характеризующие данную объемную форму.

Нельзя считать благоприятным и такой характер света, при котором хотя и образуется сочная светотень, но она такова, что словно ломает объемную форму предмета, искажает на снимке черты лица человека, не выявляет архитектурных особенностей здания и пр. А такие случайные комбинации света и тени могут встретиться фотографу, и он должен уметь правильно их оценить с точки зрения возможности применения для съемки.

Но существуют и другие условия освещения, которые подчеркивают и выявляют объемные формы, пространственность и фактуры объекта съемки. Так, притемненный передний план и освещенная глубина подчеркивают пространственную протяженность объекта. Контурная форма темной фигуры хорошо рисуется на

светлом фоне, так же как светлая фигура четко видна на темном фоне. Различная яркость поверхностей, ограничивающая объем, подчеркивает объемность предмета, способствует выявлению его объемной формы. Выразительный рисунок светотени, гармоничное чередование тонов на поверхностях предметов делают их похожими на оригинал, отчего снимок становится живым изображением действительности.

Из каких же элементов складывается выразительное освещение объекта в реальной действительности?

Световой поток, падающий на объект, ярко освещает поверхности, обращенные к нему, образуя на объекте так называемые светя.

На глянцевых и зеркальных поверхностях в тех местах, где эти поверхности образуют с направлением падающего светового луча углы зеркального отражения, возникают блики.

На неосвещенных сторонах предметов появляются так называемые собственные тени. Кроме того, освещаемые предметы отбрасывают тени на окружающие их поверхности. Эти тени носят название падающих теней.

В свою очередь и окружающие предмет поверхности, отражая и рассеивая падающий на них свет, „освещают“ рассматриваемый предмет. Эта „подсветка“ особенно заметна в темных участках, где образуются так называемые рефлексы.

Резкое деление освещения на свет и тени особенно заметно в том случае, если объект освещается одним источником света. При нескольких источниках света грация светотени на объекте делается более тонкой за счет образования светов в тех местах, где предмет освещается всеми действующими источниками света. На тех участках, где на объект не попал свет ни одного из действующих источников, образуются тени. В местах, освещаемых лишь некоторыми из действующих источников света, возникают полутени.

Возникновение этих элементов освещения на объекте и их различные сочетания зависят от разнообразнейших световых условий, существующих в действительности. Каждый из световых эффектов порождает на объекте определенный световой рисунок, определенное сочетание элементов освещения, характерные именно для данного реального эффекта.

Встречающиеся в природе сочетания основных элементов освещения бесконечно разнообразны. Так, в пасмурную погоду отсутствует четкое деление освещения на свет и тени и вследствие этого все освещение приобретает мягкость, отличается малым контрастом, характеризуется тонкой градацией тонов.

При освещении объекта одним источником света, например свечой, образуются резкие, радиально расходящиеся тени, полутени отсутствуют, контрасты освещения высоки.

Если объект освещен несколькими источниками света, тени теряют свою густоту и резкость очертаний, делают прозрачными и легкими, на объекте образуются мягкие переходы от света к тени, появляются полутени, контрасты светотени смягчаются. Несколько источников света создают большое разнообразие яркостей на объекте, и потому тени и свет при таком освещении могут быть по густоте и силе самыми различными в разных участках объекта. В таких условиях возникают многообразные и тонкие светотеневые сочетания, во многом содействующие пластической лепке объемных форм на объекте и на фотографическом снимке.

При положении солнца в зените тени на объекте очень коротки и жестки; чем ниже стояние солнца, тем длиннее тени и мягче градация тонов. На закате солнца тени становятся особенно длинными, но вследствие резкого уменьшения количества света, рассеянного атмосферой, контрасты освещения снова возрастают.

Характер светотени, сочетание различных

элементов освещения и величин освещенностей характеризуют действующий источник света, а по эффекту освещения легко можно представить себе и сам источник света даже в тех случаях, когда он находится вне поля зрения наблюдателя и когда виден не сам источник, а лишь результат его действия.

Так, не видя самого солнца, мы легко узнаем солнечный свет в интерьере по форме бликов света, повторяющих рисунок переплетов окон, по общему направлению основного светового потока от окон комнаты, по высокой яркости световых бликов и по обилию общего рассеянного света. По непривычному распределению светотени на лице человека, по тому, что тени отбрасываются снизу вверх, а в участках, обычно затененных (впадины глаз, шея у подбородка и т.д.), образуются высокие освещенности, мы догадываемся, что невидимый в кадре источник света, к которому подошел человек, находится значительно ниже его лица, освещенного в этот момент резким нижним светом.

Эффект освещения, следовательно, конкретизирует обстановку, поскольку понятие „конкретная обстановка“ включает в себе не только место, но и время действия, время года и суток, а таким образом, и определенные условия освещения и источник света, действующий в данный момент.

Свет в жизни человека играет огромную роль, и функции его многообразны. Прежде всего он создает условия для видения, и даже самая темная ночь должна быть видна на снимке и становится понятной лишь в сопоставлении общей темноты с самым крохотным пятном света.

Свет способствует выражению пространств, объемов, фактур, рельефов, цветов наблюдаемого объекта. Но что еще очень важно — эффекты освещения обладают способностью оказывать на человека определенное эмоциональное воздействие, способствуют возникновению раз-

личных настроений, по-разному заставляют воспринимать один и тот же видимый объект.

Например, совершенно различное эмоциональное воздействие оказывает на человека один и тот же пейзаж, освещенный солнцем и залитый лунным светом. Яркое солнечное освещение обычно связывается у человека с радостью, счастьем, так как свет солнца оживляет природу, а само солнце является источником всей жизни на земле. Но солнечный луч, проникший случайно в мрачное, темное помещение по закону противопоставления контраста порой лишь подчеркивает темноту и мрачность этого помещения. Яркий свет люстр, заливающий театральные и концертные залы, вызывает праздничное настроение; сумеречное освещение, угасающий день порой навевают легкую грусть и т.д.

Условия освещения, играющие столь важную и многообразную роль в жизни человека, нашли самое широкое отражение и использование в произведениях различных видов искусств. Это и понятно: реалистическое искусство правдиво отражает реальную действительность во всех ее проявлениях, ищет пути для выразительной передачи картин жизни; эффекты освещения дают здесь очень большие возможности.

Мы любим солнечный и лунный свет в картинах Куинджи; нас чарует сияние весеннего света в картине Левитана — „Март“; великий мастер светового эффекта Рембрандт использует в своих картинах всю силу выразительности освещения. Но художники-живописцы не копируют те или иные условия освещения, поскольку копирование не имеет ничего общего с подлинно художественным изображением. При таком подходе свет играл бы лишь чисто служебную роль и художественных функций не выполнял бы.

Проблема светового решения картины понимается художниками-реалистами значительно глубже. Они хорошо знают свойства эффектов

освещения и их способность влиять на восприятие человеком наблюдаемой им картины жизни. Эти свойства света они широко используют в своих произведениях для создания настроения, для передачи атмосферы действия. Правдивость и выразительность характера освещения способствуют правдивости и выразительности всего произведения искусства в целом.

Превосходными примерами художественного воспроизведения и творческого использования выразительности эффектов освещения может служить картина В. Д. Поленова „Больная“ или В. Е. Маковского „Вечеринка“ (обе находятся в Государственной Третьяковской галерее). Эффекты освещения в этих картинах тесно связаны с их идейным содержанием и усиливают впечатление, производимое на зрителя этими полотнами.

В картине Поленова воспроизводится эффект освещения, создаваемый настольной керосиновой лампой, затененной зеленым абажуром. В комнате царит полумрак, и центральное световое пятно около источника света охватывает не лица и фигуры людей, а лишь такие детали обстановки, как край постели больной и столик с лекарствами, — точно отобранные детали, которые ясно и красноречиво характеризуют происходящее. Художник смело оставляет в полутьме фигуру человека, стоящего в глубине комнаты, и даже лицо главного персонажа картины — самой больной. Полутьма, в которой находится это лицо, подчеркивает его болезненность: лицо выглядит потемневшим, как это бывает у тяжело больных. И вместе с тем благодаря такому распределению светотени в картине художник ушел от изображения излишних в художественном произведении натуралистических подробностей и деталей истомленного болезнью лица.

Общее световое решение картины необычайно убедительно раскрывает зрителю обстановку и атмосферу действия, показывает ком-

нату больного с ее полумраком, настороженной тишиной и запахом лекарств.

Закономерности реального эффекта освещения воспроизведены здесь со всем необходимым правдоподобием: наиболее ярким световым пятном является сам источник света — лампа; основное световое пятно находится в непосредственной близости к этому источнику; за пределами светового пятна уровень освещенности резко снижается; количество рассеянного света в комнате очень невелико; присутствие в поле зрения яркого источника света и небольшое количество рассеянного света обуславливают довольно высокий интервал яркостей.

Именно этими признаками характеризуется реальный эффект освещения, создаваемый керосиновой лампой. Сохранение этих признаков в картине делает живописный эффект освещения правдивым и убедительным.

Не менее выразителен эффект освещения в картине В. Е. Маковского, поскольку он также использован для характеристики обстановки, в которой происходит действие. Висячая лампа ярко освещает центральную группу, и четкая светотень делает фигуры и лица людей живыми, объемными. Центральное световое пятно охватывает основных героев картины и привлекает внимание зрителя именно к ним.

Интересно художник отрабатывает светом фигуры участников вечеринки, сидящих в глубине комнаты. Они находятся в глубокой тени, так как свет лампы не достигает углов комнаты, и лица людей трудно было бы разглядеть при таком освещении. Художник, стремясь к правдивому воспроизведению обстановки во всех ее деталях, написал лица этих людей при свете зажженной спички, от которой они закуривают. Этот дополнительный свет и позволяет рассмотреть лица участников вечеринки, находящихся далеко от основного источника — лампы. Так художник бережно сохраняет правду эффекта освещения.

На это бережное отношение художников-живописцев к правдивому распределению светотени в картине следует обратить особо пристальное внимание всем, кто занимается фотографией, потому что в практике фотосъемок нередки случаи, когда осветительные приборы устанавливаются вне всякой связи с существующим на объекте характером светотени.

Случается, что в репортажном снимке мы видим действующие реальные источники света, например, снимок показывает группу людей, сидящих вокруг стола, на котором горит настольная лампа. По снимку мы видим, что репортер располагал дополнительными осветительными приборами, так как отчетливо заметно их действие по ярким световым пятнам и теням. Но часто изображение свидетельствует о небрежном отношении репортера к световому рисунку, создаваемому на объекте съемки настольной лампой. Бывает так, что лампа освещает людей справа, а осветительный прибор посылает свой световой поток на объект — слева. Лампа, затененная абажуром, должна создавать световое пятно, за пределами которого освещенности снижаются, а репортер устанавливает свой дополнительный осветительный прибор рядом со съемочным аппаратом, отчего все поле кадра заливается равномерным потоком света, а рисунок светотени вовсе исчезает, сглаживается. В этих случаях начинают обнаруживаться технические приемы создания фотоснимка, а правда жизни исчезает.

Так ли работает со светом настоящий художник?

Разобранные примеры работы художников со светом в произведениях живописи показывают, что эффекты освещения использованы там не формально, не ради чисто живописных качеств; их воспроизведение не является самоцелью в творчестве художника. Они тесно связаны с содержанием картины; выбор того или

иного эффекта строго зависит от содержания; назначение воспроизводимого эффекта освещения — помочь выражению основной мысли художника. А в тех случаях, „когда художник сосредоточивает все свое внимание на световых эффектах, когда эти эффекты становятся альфой и омегой его творчества, тогда трудно ожидать от него первоклассных художественных произведений, — его искусство, по необходимости, остановится на поверхности явлений. А когда он поддается искушению поражать зрителя парадоксальностью эффектов, тогда приходится признать, что он пошел по прямой дороге к уродливому и смешному“*.

Многочисленные примеры показывают, что успех работы художника со светом зависит не от того, „эффектен“ или „неэффектен“ тот или иной световой рисунок. Важнее другое: насколько ясную задачу освещения поставил перед собой художник, насколько точно он представляет себе закономерности взятого за основу эффекта освещения реальной действительности, насколько правдиво и образно он воспроизводит этот эффект в художественном произведении и прежде всего насколько точно созданный эффект соответствует содержанию произведения искусства и способствует раскрытию этого содержания.

Сказанное в полной мере относится и к работе со светом фотографа, который также в погоне за „броским“ световым рисунком или за „сверхоригинальным“ распределением светотени может легко утратить жизненную правдивость фотографического изображения. Реалистическое искусство безусловно утверждает оригинальность творчества, но понимает ее не как поиск только внешнего выражения, а как проникновение в глубь жизненных явлений, как

умение увидеть их самые сокровенные черты и раскрыть их широкой аудитории зрителей.

Говоря о соответствии художественного эффекта освещения эффекту освещения реальной действительности, мы имеем в виду его правдивость, выразительность, художественность, но отнюдь не протокольно точное, натуралистическое воспроизведение эффекта освещения, что никогда не являлось задачей настоящего художника.

Например, художник-фотограф при работе с осветительными приборами волен определить положение основного светового пятна в кадре, имеет возможность смягчить существующие контрасты освещения и привести их в соответствие с фотографическими свойствами негативных фотоматериалов и т.д. Однако эти „коррективы“ не должны нарушать правды воспроизводимого эффекта освещения.

Реалистическое искусство отражает жизнь такой, как она есть, но это не значит, что деятельность художника сводится к простой фиксации жизненных фактов, поскольку факт, по словам М. Горького, еще не вся правда, он только сырье, из которого следует выплавить, извлечь настоящую правду искусства. Эта правда искусства рождается еще и из отношения автора к факту, из осмысливания жизненного явления. И факт в искусстве всегда представляет собой как бы очищенный от всего случайного и дополненный жизненный материал, в котором отчетливо проявляются существенные, типические, характерные черты.

Эти рассуждения могут быть полностью отнесены и к вопросу создания эффекта освещения в произведении искусства, так как и здесь задачи художника сводятся не к протокольно точному воспроизведению, копированию естественных закономерностей того или иного светового эффекта, а к использованию их для выразительного и впечатляющего показа действительности.

* Г. В. Плеханов, Пролетарское движение и буржуазное искусство, Соч., т. XIV, стр. 78—79.

Понятие „эффект освещения“

Работа со светом при фотосъемках должна рассматриваться с изложенных выше позиций. Нужно отметить также, что в фотографии значение освещения объекта съемки повышается еще и в связи с тем, что здесь свет является основой образования фотографического изображения.

В работе фотографа при выборе или специальном создании определенных условий освещения одновременно и взаимосвязанно решается несколько задач.

Первая из них может быть определена как задача чисто фотографическая, техническая. Ее решение направлено к тому, чтобы технически совершенно выполнить на снимке творческие замыслы фотографа в работе со светом. Решая эту задачу, фотограф создает на объекте съемки необходимый для правильной экспозиции уровень освещенности, устанавливает на объекте определенный интервал яркостей, который способен правильно передать негативная пленка определенной фотографической ширины, и т.п.

Эта задача освещения очень важна, так как технически неграмотный снимок не только не может раскрыть замыслов автора и что-то рассказать зрителю о жизни, но чаще всего является просто браком. Невозможно оценить художественные достоинства снимка, если он, например, отпечатан с недодержанного негатива. Высокий контраст, тени, лишённые деталей, делают такой снимок попросту трудно читаемым. Отпечаток с передержанного негатива не имеет деталей в светах, серый и вялый по тональным переходам, он не может рассматриваться как художественная картина. Не раскрываются замыслы автора и в том случае, если фотографическая ширина негативного материала не в состоянии передать высокий интервал яркостей объекта и т.д.

Вместе с тем решение одной только технической задачи освещения никак не может обеспечить хорошего результата и тем более получения живописного и художественного снимка.

Существуют и другие, более сложные задачи освещения. Среди них прежде всего следует назвать изобразительную задачу освещения. Ее решение связано с изображением объемного и пространственного, трехмерного мира на двумерной плоскости снимка, с созданием на плоскости впечатления объемного и пространственного изображения, иллюзии третьего измерения. Свет помогает решению этой задачи: градация тонов, светотеневые переходы лепят объемную форму; нарастание светлоты в глубину помогает изображению пространства; скользящий луч направленного света выявляет фактуру материала.

Следующей важной задачей освещения является задача композиционная. Решая ее, фотограф использует световые лучи, блики и пр. как действенные элементы композиции и заполнения кадрового пространства. Наравне с фигурами и предметами тени и световые пятна прочно входят в общий композиционный рисунок кадра, в ряде случаев уравнивают предметы, смещенные к краям картинной плоскости, в других случаях объединяют разрозненные элементы композиции. В целях композиционного завершения снимка могут быть использованы притенненный передний план и высветленная глубина, световой акцент на главном объекте изображения и затененные второстепенные элементы композиции.

Высшая задача работы фотографа со светом заключается в использовании светового рисунка для выражения смысла происходящего. Решая эту задачу, фотограф в одних случаях выбирает, в других специально создает условия освещения, которые помогают передаче содержания, насыщают снимок настроением. Задача эта — сложная

и комплексная, поскольку ее решение включает в себя вопросы точного использования света для получения технически грамотного негатива, на котором хорошо переданы пространство, объемы, фактуры и цвета объекта, где свет является активным элементом композиции.

Только такое всестороннее использование освещения дает возможность получить интересные, выразительные, впечатляющие снимки и значительно обогащает их изобразительные решения.

Вместе с тем в практике фотографии довольно часто встречаются случаи, когда при съемке решается лишь одна задача освещения — задача фотографическая. При этом вся работа со светом сводится к получению на объекте освещенностей, необходимых для правильной экспозиции. Творческие задачи освещения в этих случаях совершенно выпадают из внимания фотографа.

В результате такого обедненного понимания возможностей освещения появляются снимки с очень слабой изобразительной формой, неинтересные по свету и тональности. Например, на натуре съемка довольно часто ведется при маловыразительном свете солнца, стоящего в зените или близко к нему. При таком положении солнца на объекте возникают очень короткие тени, не очерчивающие объемов. Появляются также очень высокие контрасты, так как световой луч проходит в это время в атмосфере самый короткий путь, светорассеяние невелико и подсветка теней светом, рассеянным атмосферой, очень незначительна.

Иногда съемка ведется при положении солнца прямо за фотоаппаратом, при освещении объекта съемки передним фронтальным светом. При таком положении солнца все поле кадра заливается общим равномерным потоком света, тени от фигур и предметов отбрасываются назад, перекрываются фигурами и предметами и не видны со стороны фотоаппарата. Практи-

чески видимая светотень здесь отсутствует, и все освещение становится плоским и однообразным.

Съемки в интерьерах также не редко ведутся только при одном переднем свете осветительных приборов, что обуславливает равномерные освещенности по всему полю кадра и по всему снимаемому пространству и нередко полностью лишает световой рисунок выразительности.

И как усиливает впечатление от снимка подлинно художественная работа со светом!

В известном групповом портрете Дм. Бальтерманца „Кукрыникисы“ (фото 37) свет использован во всю силу его художественных возможностей. В основе светового рисунка здесь лежит направленный свет, посылаемый источником, находящимся в левом верхнем углу кадра, за мольбертом. На местоположение источника указывает распределение световых бликов и теней в кадре. Этот свет входит закономерным композиционным элементом в общую композицию снимка, так как в заполнении картинной плоскости участвует и центральное световое пятно, охватывающее фигуры художников, и тень, замыкающая кадр сверху, и полутень, обрамляющая кадр. Решена здесь и изобразительная задача освещения; чередование полутеней и освещенных участков сообщает снимку пространственность, чему способствует нарастание яркости от переднего плана в глубину. Светом отработаны также объемы предметов, пластическая форма лиц, фактуры материалов, составляющих объект съемки.

Фотографическая задача освещения также решена полностью: снимок сделан на отличном техническом уровне, изображение в светах, полутенях и тенях детализировано в той степени, в какой это необходимо при воспроизведении данного эффекта освещения. Это достигается правильным балансом освещения, умелым сочетанием интенсивности направленного света и подсветки, которая заполняет объект съемки мягким рассеянным светом, не наруша-

ющим единства светового построения, закономерностей воспроизводимого эффекта.

И, наконец, самое важное: световой рисунок кадра хорошо выявляет обстановку действия, создает определенное настроение, способствует выражению главной темы снимка — темы творческого содружества художников.

В результате такой работы со светом снимок получается правдивым, убедительным и несет в себе элементы изобразительной трактовки действительности при передаче ее на фотографической картине.

Композиционная, изобразительная и фотографическая задачи освещения должны ставиться и решаться не только при работе с осветительными приборами, в условиях специального ателье или при съемке в интерьере, но также и при натурных съемках, примером чего является пейзаж, показанный на фото 38.

В этом натурном снимке свет и создаваемый им эффект активно участвуют в композиционном построении кадра. Элементами композиции являются солнце, находящееся в кадре, мягкий световой блик, обогащающий красками полутень переднего плана, и сама полутень, занимающая нижнюю часть снимка.

Решая изобразительные задачи, автор снимка добивается отличной передачи фактуры в тени, мягкой отработки рельефа местности и пространства. Тонкое решение композиционных и изобразительных задач становится в этом случае возможным лишь при очень четком решении задач фотографических, технических, при отличном качестве негатива в частности.

И в этом снимке световая обстановка отлично передает настроение угасающего дня, наступившего вечера.

Таким образом, и на натуре фотограф имеет возможность для раскрытия темы использовать свет, его композиционные и изобразительные функции, тем более что условия натурального освещения чрезвычайно многообразны и могут

быть положены в основу самых различных и изобразительно интересных по световому построению снимков.

Так, в снимке В. Шаховского „Зимний пейзаж“ (фото 39) использовано яркое солнечное освещение. Оно способствует передаче морозного солнечного дня. Передне-боковое направление света дает возможность живописно передать на снимке нарядное белое убранство деревьев, которое в сочетании с более темным тоном неба образует общую стройную и гармоничную тональность всего фотоизображения.

Условия натурального освещения меняются в зависимости от времени суток. Мягкие, ослабленные воздушной дымкой лучи утреннего солнца образуют тончайшие тональные переходы. Дневное солнечное освещение создает сочную светотень. К вечеру яркости объекта гаснут, все постепенно погружается в полумрак. Наконец зажигаются вечерние огни и сумеречное естественное освещение смешивается с электрическим светом. Общий рассеянный свет создает при этом освещенности хотя и низкие, но вполне достаточные для проработки необходимых деталей. С общей, несколько приглушенной тональностью снимка хорошо сочетаются световые пятна электрических огней, а вся световая обстановка создает выразительную и живописную картину раннего вечера. Это освещение использовано на фото 40.

Характер освещения объекта во многом зависит от времени года. И солнечный зимний день по свету совершенно иной, чем, например, солнечный день в сентябре или в мае.

Вместе с тем активнейшим образом влияет на световой рисунок состояние погоды. При чистом безоблачном небе контрасты светотени особенно высоки. С появлением облаков подсветка теней усиливается. Задержнулось солнце облаками — рисунок светотени на объекте вовсе исчезает. Моросящий дождь гасит все контрасты и затягивает дали легкой пеленой. Туман плот-

ной завесой закрывает глубину кадра и образует белые тона фотографического изображения.

Таким образом, условия освещения на натуре настолько разнообразны, что позволяют решать не только фотографическую, техническую задачи освещения, но и задачи художественные — изобразительную, композиционную и др.

Однако это богатство эффектов освещения используется фотографами далеко не всегда. Нередко еще встречаются натурные снимки, в которых естественное освещение служит лишь техническим средством получения фотографического изображения, без всякого учета его композиционных и изобразительных возможностей. Такие снимки, как, например, фото 41, всегда выглядят серыми и монотонными. Солнце здесь освещает объект съемки со стороны фотоаппарата, и свет ровно заливает все пространство. Тени, падающие от предметов и фигур, в этом случае скрываются за самими предметами и фигурами и снимок лишается выразительной светотени, а объемы и пространства, не отрабатанные светом, теряются, не передаются на фотографическом изображении.

Снимок 42 сделан при искусственном освещении, но и здесь решается лишь техническая задача освещения, а закономерности реального эффекта освещения нарушены. Хотя в кадре ясно виден действующий источник света (горит висючая электрическая лампа под абажуром), необходимого светового акцента в снимке нет; все поле кадра залито общим равномерным потоком света.

В действительности горящая лампа всегда является наибольшей яркостью из всех, находящихся в поле зрения наблюдателя, а освещенности под лампой всегда будут больше, чем освещенности за пределами центрального светового пятна. На снимке этого распределения яркостей нет, они примерно равны по всему полю кадра. Поскольку люди находятся непосредственно под лампой, на их лицах должен

был образоваться характерный рисунок светотени, обусловленный верхним источником света. Этого рисунка избежать не следовало, тем более что у фотографа имелись осветительные приборы и тени могли быть насыщены необходимым количеством заполняющего света. На снимке же мы видим лица, освещенные плоским передним светом, направление которого совершенно не согласуется с видимым в кадре источником. А ведь следование естественному распределению светотени и использование центрального светового пятна в качестве элемента общей композиции безусловно повысили бы общую выразительность снимка.

Подводя итоги, можно сказать, что работа фотографа со светом всегда связана с решением не только технических, но и художественных задач освещения, с выбором или специальным созданием определенных условий освещения, находящихся в прямой зависимости от содержания снимаемого кадра. Эти самые разнообразные условия освещения, или, иначе, эффекты освещения, лежат в основе работы фотографа со светом.

Понятие „эффект освещения“ следует толковать широко, оно охватывает все различные условия освещения в реальной действительности и все разнообразие их изобразительной трактовки в фотографических снимках. В фотоработах с равным правом могут существовать как эффекты света от лампы, вечернего или утреннего освещения, так и эффекты освещения в солнечный или пасмурный день на натуре.

В практике фотографии выработался термин „эффектный свет“, обозначающий лишь вполне определенную группу условий освещения, основными признаками которой являются источник света в поле зрения объектива и „эффектность“, броскость светового рисунка. К этой группе относятся эффект освещения от фонаря, лампы, свечи, зажженной спички, эффект темноты с отдельными яркими бликами света и др.

Термин „эффект освещения“, применяемый в этой книге, объединяет значительно более широкий круг световых рисунков. И поскольку слово „эффект“ в буквальном переводе с латинского означает „результат действия какой-либо причины“, оно понимается здесь как результат действия любого источника света, независимо от того, „эффектен“ или „неэффектен“ образующийся при этом световой рисунок.

Эффект освещения в фотографическом снимке должен удовлетворять следующим требованиям:

- соответствовать содержанию снимаемого эпизода и быть направленным на глубокое раскрытие этого содержания;

- быть жизненно правдивым и характеризовать место и время действия;

- в основе эффекта освещения, созданного для целей фотосъемки, всегда должен быть определенный естественный эффект освещения и определенный источник света, освещающий снимаемый объект (солнце, лампа и пр.), который может находиться в кадре или предполагаться за кадром;

- световой рисунок кадра должен быть всегда четко выражен; в связи с этим действие всех вспомогательных источников света, осветительных приборов, которые могут быть использованы при фотосъемках, должно быть подчинено действию главного источника, определяющего направление основного светового потока;

- эффект освещения при фотосъемке должен быть не натуралистическим, протокольным воспроизведением того или иного эффекта, существующего в реальной действительности, а являться его художественным изображением.

Практика работы показывает, что, если эффект освещения, созданный для целей фотосъемки, удовлетворяет этим требованиям, результат работы со светом всегда выразителен, художествен, эмоционально впечатляет. В противном случае фотограф только формально,

сообразуясь лишь с техническими требованиями фотосъемки, освещает снимаемый объект, и тогда результат его работы со светом всегда будет маловыразителен, нехудожествен.

Виды света и методика освещения объекта съемки

Анализ любого эффекта освещения, созданного для целей фотосъемки, показывает, что он образуется в результате действия нескольких видов света, среди которых первым должен быть выделен так называемый рисующий свет.

Рисующим светом называется тот направленный поток световых лучей, которым создается основа эффекта освещения, обрисовываются объемная форма фигур, рельеф, пространство объекта съемки, производится раскладка светотени и тональных масс. Рисующий свет прежде всего определяет основное направление светового потока и распределение световых пятен и теней в кадре, что дает зрителю представление о принятом за основу реальном источнике света, освещающем снимаемый объект.

На объекте съемки рисующий свет образует света, собственные и падающие тени. Выбирая направление рисующего света или устанавливая этот свет на объекте съемки, следует помнить, что тени, их форма и густота столь же важны для передачи на снимке объемных форм предметов, пространства и фактуры, как и свет, что тень — это не просто неосвещенное место, а тональный элемент композиции, часто завершающий общий композиционный строй снимка и играющий первостепенную роль в его тональном решении.

При солнечном освещении все солнечные пятна и блики созданы рисующим светом.

Создавая специальный эффект освещения от настольной лампы, с помощью рисующего

света получают световые пятна, подобные тем, которые мы видим в реальной действительности в помещении, освещенном этим источником света.

Направленный рисующий свет на объекте обуславливает светотеневой рисунок изображения, характеризующийся ясно обозначенными светлыми и тенями, которые в разных случаях могут иметь разнообразные очертания и различные соотношения, то есть контраст.

Светотеневой рисунок изображения, как это показывает фото 43, дает возможность выразительно нарисовать объемную форму и рельефы, а также фактуру, поверхностную структуру изображаемого объекта.

Светотеневой рисунок изображения может быть положен в основу светового решения портрета и часто используется в портретных съемках, давая выразительный результат. В такой манере решен портретный этюд на фото 44.

Рисующий свет на объекте всегда образуется в результате действия наиболее сильного из всех источников света, освещающих снимаемый объект. На натуре рисующим светом является свет солнца, в интерьере — свет из окон (днем) или от источников искусственного освещения (вечером). При съемке со специальными осветительными приборами рисующий свет образуется приборами направленного действия с резко ограниченным пучком световых лучей.

Практика фотографической съемки выработала определенную методику работы со светом. По этой методике первым видом света, который определяется или специально устанавливается на объекте, является рисующий свет. Так, при съемке на натуре или в интерьере в существующих естественных условиях освещения прежде всего должно быть определено направление падения основного светового потока, что обычно достигается соответствующим выбором точки и направления съемки по

отношению к направлению падения основного светового потока и, если это возможно, выбором времени съемки, наиболее благоприятного для световой отработки объекта съемки, для его выразительного показа на снимке.

При съемке в специальных ателье или со специальными осветительными приборами прежде всего должно быть определено направление падения световых лучей основного прибора освещения, посылающего на освещаемый объект поток рисующего света и воспроизводящего на объекте и снимке действие какого-либо реального, естественного или искусственного, источника света.

Но рисующий свет является лишь одним из элементов освещения, и взятый сам по себе, характера освещения полностью еще не определяет.

Большое значение для выразительного освещения объекта съемки, для создания полноценного эффекта освещения имеет так называемый заполняющий свет.

Заполняющим (общера рассеянным) светом называется такой свет, задачей которого является заполнение всего объекта съемки или отдельных его частей.

Рисующий свет освещает лишь отдельные участки объекта съемки, оставляя совершенно неосвещенными другие его участки. Одно такое освещение приводит к высокому интервалу яркостей на объекте и контрасту фотографического изображения, к отсутствию проработки деталей в тенях. Заполняющий рассеянный свет освещает эти теневые, не освещенные рисующим светом участки.

Освещенность, создаваемая заполняющим светом, может иметь неодинаковую величину в различных частях освещаемого объекта, так как эта величина тесно связана с уровнем освещенностей, создаваемых рисующим светом. Если фотограф добивается нормального контраста изображения, то чем выше освещенности,

образуемые рисующим светом, тем выше должны быть и освещенности, создаваемые светом заполняющим.

Заполняющий свет определяется или устанавливается на объекте после того, как определен или установлен свет рисующий, и соотношение яркостей, образованных двумя этими видами света, определяет характер и эффект освещения.

Значение заполняющего света для определения характера освещения чрезвычайно велико. Действительно, раскладка световых пятен и бликов, создаваемых рисующим светом в интерьере, может быть одинаковой как при солнечном, так и при лунном освещении; направление рисующего света и распределение светов и теней на объекте в обоих случаях могут совпасть. В реальной действительности различие этих эффектов будет прежде всего сказываться в уровне освещенности на объекте. При создании же эффекта освещения для целей фотосъемки эти освещенности сближаются, так как фотограф неизбежно связывает их с величиной светочувствительности негативного материала, на котором ведется съемка.

Различие этих эффектов освещения скажется прежде всего в количестве заполняющего рассеянного света, которое, как и в реальной действительности, различно в первом и втором случае: при солнечном освещении интерьер наполнен большим количеством рассеянного света, при эффекте лунного освещения заполняющий свет будет присутствовать в интерьере в самом незначительном количестве. Это приведет к известному контрасту светового рисунка, характерному для эффекта лунного освещения в интерьере.

Условия работы фотографа позволяют в целом ряде случаев регулировать количество заполняющего света на объекте даже при съемке в естественных световых условиях. Например, при съемке крупных планов на

открытом воздухе (дневное солнечное освещение) подсветка теневой части лица может быть осуществлена использованием отражателей — небольших щитов, оклеенных фольгой или белой бумагой или окрашенных порошком алюминия.

При работе в интерьере основным рисующим светом на объекте будет естественный дневной свет, падающий из окон. Тогда в качестве источников заполняющего света могут быть использованы осветительные приборы, имеющиеся у фотографа. Их свет должен обеспечивать достаточную проработку деталей в тенях на сюжетно важных объектах, например на лице и фигуре человека, или на группе людей, расположенных на переднем плане.

Сейчас в практику работы фоторепортера прочно вошли электронно-импульсные лампы, дающие высокие освещенности. Эти лампы позволяют вести съемку в интерьерах, где естественный дневной свет создает высокий интервал яркостей, высокие контрасты. Сочетание прямого солнечного света, падающего из окон и являющегося здесь рисующим светом, с интенсивной подсветкой от импульсных ламп, дающих в таком случае свет, заполняющий глубокие тени, может обеспечить очень интересный изобразительный результат.

При съемках в специальных ателье или со специальными осветительными приборами легко установить необходимый уровень яркостей, создаваемых приборами заполняющего света. Очевидно, эти яркости должны быть всегда ниже яркостей, образованных рисующим светом. Заполняющий свет не может спорить по своему значению с рисующим светом, а тени, освещенные заполняющим светом, при всех условиях должны сохранить свой характер теней.

Приборы заполняющего света, играющие в этих случаях вспомогательную роль, не должны обнаруживать своего действия: направление падения заполняющего света не должно быть

видно на снимке, так же как не должны возникать вторые тени, нарушающие распределение светотени от рисующего света, поскольку это приводит к потере четкости эффекта освещения. Поэтому в качестве приборов заполняющего света обычно используются приборы с меньшей силой света, а по характеру светового пучка это всегда будут приборы, дающие широкий пучок рассеянного света.

Общий рассеянный заполняющий свет может выполнять не только вспомогательные функции, поддерживать и уточнять световой рисунок, создаваемый рисующим светом, но может быть основой светового построения снимка, образуя так называемое светотональное изображение.

Снимок гипсовой модели (фото 45) выполнен при общем рассеянном освещении, при использовании одного лишь заполняющего света. Ярко выраженная светотень в снимке отсутствует, но объемная форма и рельефы модели читаются достаточно четко. Они нарисованы тоном, который мягко переходит от светлого к темному на округлых поверхностях модели.

Модель освещалась одним источником света, направленным от аппарата, и освещенность всех участков модели здесь одинакова. Разные же яркости этих участков и разная их светлота на снимке образуются за счет различного количества света, отраженного от каждого участка модели по направлению к фотоаппарату. Известно, что количество света, отраженного по направлению к объективу съемочного аппарата, меняется в зависимости от угла, образованного направлением падения луча и освещаемой плоскостью.

Фото 46 показывает, что светотональный рисунок изображения в ряде случаев может служить основой для получения тонкого, интересного по тональному решению снимка и может быть использован для решения смысловых и изобразительных задач.

Но двумя этими видами света (рисующим и заполняющим) еще не обеспечивается достаточно выразительная передача на снимке объекта съемки, фигур и особенно лиц людей. В дополнение к рисующему и заполняющему светам в ряде случаев используется так называемый моделирующий свет.

Моделирующим светом (подсветом) производится светотональная отработка фигур и рельефов объекта съемки. Для получения лучшей градации светотени моделирующий свет обычно направляется на теневую сторону объектов. Моделирующий свет находит также широкое применение в отработке светотональных переходов от бликов рисующего света к теням, освещенным заполняющим светом. Создавая дополнительные тона и полутона в снимке, моделирующий свет как бы обогащает палитру фотохудожника.

В снимке гипсовой модели (фото 47) моделирующий свет использован именно таким образом: яркие светá (слева) здесь слишком резко контрастировали бы с глухими тенями (справа), если бы промежуточный средний тон, образованный моделирующим светом, не создал на модели гармоничного тонального перехода от света к тени.

Таким образом, моделирующий свет способствует созданию на объекте полутеней и, отрабатывая теневые участки, воспроизводит в них эффект рефлексов (подсветки объекта отраженным окружающими предметами светом). Такой рефлекс, лишаящий тень однообразной тональности, однородности, хорошо виден на фото 48.

Моделирующий свет приводит в светотональное единство освещенности, создаваемые рисующим и заполняющим светом. Поэтому он устанавливается на объекте съемки после того, как определены рисующий и заполняющий светá.

Поскольку моделирующий свет, выполняющий тонкие художественные задачи, требует точной установки на объекте, приборами моде-

лирующего света могут служить приборы направленного действия с ограниченным пучком световых лучей.

При использовании трех осветительных приборов в портретной съемке фотограф может добиться выразительных и художественных результатов, используя эти приборы как источники рисующего, заполняющего и моделирующего света.

Имея два прибора и снимая портрет в помещении днем, можно использовать в качестве основного рисующего света один из этих приборов. Рассеянный свет, падающий на снимаемого человека из окна, будет подсвечивать теневую часть лица. Приводя две эти яркости в светотональное единство с помощью второго прибора, выполняющего функции моделирующего света, можно также получить интересные световые решения.

Дневной свет из окна тоже можно использовать как поток основного рисующего света, расположив фотографируемого человека в непосредственной близости от этого окна. Тогда имеющийся осветительный прибор может стать прибором заполняющего света и, установленный на значительном удалении от модели, посылать необходимое количество мягкого рассеянного света для заполнения теней. При использовании второго осветительного прибора возможна доработка светового рисунка, моделирование объемной формы лица, смягчение переходов от света к тени, подсветка глаз для придания им блеска и пр.

Окончательную световую обработку объект съемки получает после установки контурного, или контрового света. Оба термина, принятые для обозначения одного и того же вида света, указывают на то, что этот свет очерчивает контуры фигуры или отдельных элементов объекта съемки, что возможно лишь при установке осветительного прибора с направления противоположного, или контрового, по отношению к объективу съемочного аппарата.

В практике фотосъемки часто встречаются случаи, когда два элемента объекта съемки, находящиеся на разном расстоянии от аппарата и проецирующиеся один на другой, имеют близкие по величине фотографические яркости. Практически это приводит к тому, что, например, фигура человека сливается с фоном. Контурный свет, установленный на фигуре, рисует контурную форму фигуры и хорошо отделяет ее от фона благодаря повышенной яркости контуров, что и сообщает изображению необходимую пространственность.

При контровом освещении тени в кадре приобретают доминирующее значение по отношению к светам, так как объектив „видит“ и фиксирует предметы и фигуры с их неосвещенной стороны; модель при этом освещении приобретает характер силуэта (фото 49).

Но при соответствующем количестве заполняющего света на объекте изображение получает достаточную детализировку в тенях, чему также способствует значительная фотографическая широта современных негативных материалов. Поэтому такое полусилуэтное изображение характеризуется достаточно выразительной передачей объемной формы при сохранении общего характера контрового освещения (фото 50).

Контровой свет может быть использован в сочетании с рисующим и заполняющим светом (фото 51). В этом случае тени теряют свое доминирующее значение в кадре, пропадает и характерный рисунок, свойственный контровому освещению. Здесь контровой свет является лишь одним из элементов освещения, разнообразящим характер светового рисунка кадра и обогащаящим его живописными бликами. Именно таким образом чаще всего контровой свет используется в фотографии, давая хорошие изобразительные результаты в портретной съемке.

Портрет артистки МХАТ И. Гошевой работы С. Иванова-Алпилуева (фото 52) построен на мягкой светотени. Источник рисующего света

работает с передне-бокового направления, несколько сверху. В общем световом решении снимка участвует также и контровой свет, создающий блики на волосах и костюме. Такое использование контрового света чрезвычайно распространено в портретной фотографии. Яркие блики, оживляющие изображение и как бы обогащающие палитру фотографа, могут оказаться нежелательными на лице портретируемого, так как резко обрисовывают рельеф лица, что допустимо не во всех случаях портретной съемки. Поэтому контровым светом часто освещают лишь волосы и контуры фигуры.

Контровой свет широко используется для отработки прозрачных и полупрозрачных сред. Например, стекло, фактура которого характеризуется бликами, образующимися в результате преломления света на его гранях, выглядит убедительно и живописно именно при освещении его контровым светом (фото 53).

Контровое освещение помогает отработке водных, снежных или ледовых поверхностей на натуре. Такое же освещение способствует отработке воздушной дымки в снимке В. Шаховского „Утро“ (фото 54).

В тех случаях, когда съемка ведется в условиях специального ателье или с использованием нескольких осветительных приборов, контровой свет устанавливается после того, как определены все другие виды света.

Источниками контрового света являются приборы направленного действия с ограниченным пучком световых лучей.

Такова методика работы со светом при фотосъемках.

Закономерности некоторых условий освещения

При создании специального освещения на объекте съемки фотограф зрительно оценивает общую световую картину и корректирует соот-

ношение яркостей, создаваемых различными видами света, приводя их в гармоническое единство и добиваясь выразительного светового решения снимка. Эта работа называется созданием светового баланса на объекте съемки и является главным и решающим звеном в работе фотографа со светом.

Создание светового баланса не есть любое произвольное, ничем не обусловленное распределение световых пятен, теней и бликов или достижение технически грамотных светотеневых соотношений.

Правда, в практике фотографии еще встречается так называемое чисто фотографическое освещение. Например, известна весьма часто используемая при портретной съемке схема: основной источник света направляется на лицо фотографируемого человека примерно под углом 45°; со стороны образовавшейся тени устанавливается источник контрового света и по теням раскладываются яркие блики.

Если фотограф ведет съемку в существующем интерьере и имеет в своем распоряжении осветительные приборы, то самый сильный из них он чаще направляет на объект прямо от аппарата. Есть и другие „профессиональные“ схемы света, которые в практике являются довольно распространенными.

Но какова цена этим схемам, если они механически используются для съемки самых различных сюжетов, то есть вне связи с содержанием снимков? И не здесь ли коренится одна из причин появления штампов в фотографии?

Работа по созданию светового баланса должна быть не механической, а осмысленной и направленной на отражение правды жизни средствами фотографии. А это значит, что освещенности на объекте должны распределяться в соответствии с естественными закономерностями того эффекта освещения, который принят за основу в данном случае съемки. Кроме того, фотограф должен внимательно наблюдать и

изучать различные эффекты освещения в жизни и распределение светотени при действии различных реальных источников света.

Каковы, например, эти закономерности при освещении объекта одним источником света — лампой, свечой и пр.? Тени в этом случае ложатся радиально, расходясь от источника света, как от центра. Удаляясь от источника, они расширяются и увеличиваются и иногда приобретают причудливые очертания. Тени очерчены тем резче, чем ближе теневой участок находится к источнику света, в глубине же они смягчаются и теряют свою определенность и точность рисунка. При освещении объекта таким источником, как свеча, образуется очень незначительное количество рассеянного света, вследствие чего контрасты светотени здесь будут высокими.

При освещении объекта источником с большей силой света пространство насыщается рассеянным светом и контрасты светотени снижаются.

Очень распространенным в практике фотографии, и особенно в фоторепортаже, является дневное естественное освещение на открытом воздухе, которое носит общее название — „натурное освещение“ или „освещение на натуре“.

Натурное освещение объекта съемки образуется тремя составляющими. Источником дневного освещения на натуре является солнце, посылающее на землю мощный поток параллельных лучей. Это и есть первая и главная составляющая дневного освещения. Освещенности, создаваемые прямым солнечным светом, очень высоки и в отдельных случаях достигают величины 100 000 лк.

Часть солнечного света рассеивается в земной атмосфере и доходит до поверхности земли в виде потока рассеянного света. Он освещает все поверхности предметов, как те, на которые падает прямой солнечный свет, так

и находящиеся в тени. Более всего этот рассеянный свет ощущается в теневых частях объекта. Интенсивность этой второй составляющей дневного натурального освещения всецело зависит от состояния неба: чистое, безоблачное небо рассеивает свет менее всего; облака, являясь как бы своеобразными отражателями, повышают количество рассеянного света на объекте; особо значительной величины достигает рассеянный свет в случае, если небо сплошь затянуто легким, полупрозрачным слоем облаков.

Третьей составляющей дневного натурального освещения является свет, отраженный окружающими объект съемки предметами и падающий на этот объект. В ряде случаев это освещение достигает значительной величины, как, например, при съемке на снегу, на берегу моря, в песках и т.д. Сочетание этих трех составляющих и определяет характер натурального освещения.

Необходимо отметить, что прямой солнечный свет и рассеянный свет неба имеют разную цветность: цвет прямых солнечных лучей — желтый, цвет рассеянного света неба — голубой. В результате смешения двух этих цветностей и образуется белый дневной свет.

Различие цветностей света, освещающего свет и тени на натуре, следует учитывать при работе со светофильтрами. Желтые светофильтры, как известно, срезают значительную часть сине-фиолетовых лучей и потому широко используются в натуральных съемках для отработки тональности неба и для получения более выразительного и четкого рисунка облаков. Но, пользуясь желтыми светофильтрами, не следует забывать, что желтый светофильтр срезает подсветку теней, так как тени на натуре освещаются только рассеянным светом неба, имеющим голубую цветность. Поэтому применение светофильтров всегда приводит к некоторому повышению контраста изображения, что особенно заметно при съемке зимнего пейзажа с четко выраженными тенями на снегу.

Освещение на натуре, зависящее от времени дня, от состояния погоды, от сочетания направления съемки с направлением падения солнечных лучей и многих других факторов, исключительно разнообразно и дает множество выразительных эффектов. Мягкий утренний свет и легкая дымка поднимающегося тумана; косые лучи низкого вечернего солнца и живописный рисунок облаков на закате; низкая тональность серого пасмурного дня и блестящий мокрый асфальт; лучи солнца, прорывающиеся в просветы между тучами; широкий поток солнечного света, заливающего просторы полей, и множество других вариантов освещения на натуре, творчески использованных при съемках, являются основой получения разнообразных и интересных изобразительных решений натуральных фотографических снимков.

Освещение на натуре может быть условно разделено на четыре периода, в зависимости от высоты стояния солнца. Первым из них можно считать период так называемого сумеречного освещения, при котором солнце находится ниже горизонта, прямой солнечный свет на объекте отсутствует и освещенности образуются лишь за счет света, рассеянного земной атмосферой. Освещенности эти очень малы и недостаточны для образования необходимых при фотосъемке плотностей негатива. Небо же, особенно со стороны восходящего или заходящего солнца, имеет значительную яркость.

Таким образом, при фотосъемке на фоне неба могут быть получены силуэтные или полусилуэтные изображения. Этот период освещения может быть использован в целом ряде случаев, особенно при съемке городского пейзажа, позволяющего включить в композицию свет электрических фонарей, освещенных окон и пр. Сочетание низкой тональности снимка, сделанного при сумеречном освещении, с яркими вечерними огнями дает выразительную и впечатляющую картину.

Подобный же тональный рисунок может быть получен при съемке человека средним или крупным планом в период сумеречного освещения с использованием электрической подсветки. В этих случаях, как правило, в композицию вводится активный фон, представляющий собой городской или другой пейзаж. При остаточном дневном свете такой фон получает на негативе удовлетворительную проработку. Лицо и фигура человека, помещенного на переднем плане, освещаются искусственным светом — выносной электронно-импульсной лампой или обычным осветительным прибором. Эти приборы в данной схеме являются источниками рисующего света, роль света заполняющего играет остаточный дневной свет.

Вторым периодом освещения на натуре является период эффектного освещения. Этот период довольно короток по времени и ограничивается стоянием солнца не выше чем 15° над горизонтом (раннее утро или предвечернее время).

Период эффектного освещения следует как можно шире использовать для целей фотосъемки, так как именно в это время могут быть получены самые разнообразные и очень выразительные по свету фотографические картины.

Солнце, поднимаясь над горизонтом или опускаясь к нему, обуславливает изменение характера освещения не только по величинам яркости, но и по соотношениям освещенностей вертикальных и горизонтальных поверхностей объекта съемки.

Скользкие лучи солнца, только что поднявшегося над горизонтом, ярко освещают все вертикальные поверхности, падая на них по нормали, то есть перпендикулярно освещаемой поверхности; горизонтальные же поверхности в это время освещаются слабо, в основном за счет света, рассеянного дневной атмосферой. С течением времени прямые солнечные лучи

начинают падать и на горизонтальные поверхности, баланс освещения постепенно меняется.

Контрасты светотени утром и вечером смягчаются за счет количества рассеянного света, так как путь солнечных лучей в атмосфере в это время во много раз длиннее, чем при стоянии солнца в зените. Кроме того, над землей часто поднимается легкая туманная дымка, также смягчающая светотень и входящая сама по себе выразительным компонентом в фотографическую картину.

Третий период натурального освещения ограничивается положением солнца от 15 до 60° над горизонтом. Это — период так называемого нормального освещения, когда поток солнечных лучей дает на освещаемом объекте выразительную светотень, в достаточной мере смягченную рассеянным светом неба. Данный период освещения используется при фотосъемках наиболее широко.

Четвертый период освещения на природе, называющийся периодом зенита, ограничивается высотой стояния солнца от 60 до 90° над горизонтом и является в световом отношении самым неблагоприятным для фотосъемки.

Прямой солнечный свет падает в это время на объект съемки почти вертикально, давая короткие тени, мало способствующие выражению объемов и пространств.

Контрасты светотени резко возрастают, так как, во-первых, путь лучей в атмосфере в данное время короток и солнечный свет, мало ослабленный атмосферой, образует высокие яркости в светах. Во-вторых, короткий путь солнечных лучей в атмосфере обуславливает лишь незначительное светорассеяние и потому тени не получают достаточной подсветки.

На горизонтальных поверхностях, освещенных в это время по нормали, образуются высокие яркости, вертикальные поверхности освещены слабо. Само небо, как правило, имеет очень высокие яркости и часто приобретает

белесоватость, светлоту которой невозможно снизить никакими светофильтрами.

Период зенита крайне невыгоден для световой обработки объемных форм фигур и особенно лиц, так как на лицах образуются глухие тени в глазницах, под носом, под подбородком. Своей жесткостью и резкими очертаниями такие тени лишают фотографическое изображение пластичности, тонкой градации тонов, которые так необходимы для передачи объемных форм лица на снимке.

И если по каким-либо причинам съемку все же приходится вести при этом невыразительном освещении, непременно потребуется применение отражательной или электрической подсветки для смягчения контрастов светотени на лицах людей (речь идет о съемке крупных или средних планов).

Отраженный свет будет здесь светом заполняющим, и его направление и сила должны быть хорошо увязаны с направлением света рисующего, которым в данном случае являются солнечные лучи. Напомнить это положение заставляют довольно часто встречающиеся снимки, где отражатель слишком сильно подсвечивает тень и, кроме того, устанавливается так, что отчетливо видно направление отраженного света, обычно снизу.

Такие ошибки приводят к резкому изменению рисунка светотени, характерного для солнечного света, и в связи с этим к искажению на снимке объемных форм лица (фото 55).

Наиболее распространенным в реальной действительности является верхнее освещение. Под верхним светом в практике фотосъемки обычно понимают освещение объекта не прямо сверху, по нормали, как это бывает при положении солнца в зените, а освещение сверху и спереди, сверху и сбоку, сверху и сзади и т.п. В жизни дневной солнечный свет и большинство источников искусственного света освещают фигуры и предметы именно сверху.

Верхнее освещение широко применимо при фотосъемке портретов, так как при таком освещении на лицах образуется привычный светотеневой рисунок и их объемно-пластическая форма хорошо передается на снимках.

Фотографируя писателя П. П. Бажова (фото 56), В. Савостьянов использовал верхний свет, освещающий портретируемого спереди и сбоку. В результате действия этого источника рисующего света образуется светотень, выразительно передающая пластические формы лица на снимке. Теневые участки освещены рассеянным заполняющим светом, смягчающим общий контраст светотени. При таком освещении также отлично передается фактура кожи лица и рук.

Общий световой рисунок найден правильно, и сильное, волевое лицо писателя изображено необычайно убедительно. Это освещение в сочетании с соответствующей световой обработкой фона и общей композицией портрета делает снимок завершенной фотографической картиной.

При нижнем источнике света тени на объекте направляются вверх и ложатся там, где обычно мы привыкли видеть свет. И, наоборот, участки лица, которые мы обычно видим затененными, становятся светлыми. Этим нарушаются привычные представления об объекте, снимок производит необычное впечатление (фото 57).

И тем не менее нижний свет в отдельных случаях может быть использован при портретных съемках, если он соответствует жизненным световым условиям. Такой свет всегда требует точного логического обоснования, оправдания каким-либо реальным источником света, лучше даже — видимым в кадре (фото 58).

Разнообразие возможных световых решений фотографических композиций при съемке на открытом воздухе связано не только со временем дня, с высотой стояния солнца над горизонтом, но и с выбором направления съемки по отношению к направлению падения солнечных

лучей. При этом освещении свет в кадре варьируется от переднего, лобового, создающего одинаковые освещенности на всех поверхностях, обращенных в сторону объектива фотоаппарата, до встречного, контрового, ярко очерчивающего контурную форму предметов и оставляющего все поверхности предметов, обращенных в сторону объектива, неосвещенными. Между этими крайними схемами находятся различные варианты бокового освещения, при которых на объекте образуется четкая светотень.

По расположению источника света относительно объекта могут быть выделены следующие типовые случаи освещения на натуре.

При освещении объекта съемки передним светом, когда солнце находится за фотоаппаратом, образуется так называемое фронтальное освещение. Оно неблагоприятно для съемки, так как в этом случае объемы передаются хуже, чем, например, при боковом освещении.

Прямой передний свет обычно невыгоден для съемки пространственных объектов, имеющих значительную протяженность в глубину (интерьеры, пейзаж). Разноудаленные предметы при этом получают близкие друг к другу по величине освещенности, вследствие чего плохо рисуется пространство, теряется многоплановость объекта, которое обычно передается на снимке с помощью определенного чередования светов и теней, за счет разнообразия тонов.

Собственные и падающие тени в этом случае отбрасываются назад, скрываются за фигурами и предметами и невидимы с точки зрения аппарата, а это обедняет световой рисунок изображения.

При переднем, фронтальном, освещении в снимке исчезают элементы воздушной перспективы, так как мягкая дымка, передающаяся на снимке тонкой градацией тонов, теряется на фоне ярко освещенных прямым солнечным светом поверхностей объекта.

Распространенным освещением на натуре является боковое освещение. Оно больше всего используется при фотосъемках и имеет множество различных вариантов.

При боковом освещении свет распределяется только с одной стороны фигур и предметов, что связано с образованием больших собственных и падающих теней. В этом случае при фотосъемке, как правило, используется подсветка теневой стороны, особенно при работе над портретом. Теневая часть лица и фигуры человека легко моделируется обычными отражателями — фанерными щитами, оклеенными фольгой, белой бумагой и пр.

Сочетание направленного бокового света с подсветкой дает выразительный световой рисунок, вычерчивает объемную форму, выявляя ее пластику и фактуру поверхностей. Боковой свет способствует передаче пространства, при нем хорошо различаются свет и тени, выявляется воздушная дымка. Градация тонов, значительно более разнообразных, чем при фронтальном освещении, обогащает палитру фотохудожника и дает возможность получить живописный рисунок изображения.

Боковой солнечный свет может дать весьма различные рисунки светотени, поскольку понятие „боковое направление света“ объединяет собой большую группу эффектов освещения.

Действительно, „боковым“ мы называем свет, падающий на объект и с задне-бокового, и точно с бокового, и с передне-бокового направлений, имея ввиду все положения источника света, в которых он может находиться между направлениями контровым и передним, фронтальным.

Эффекты освещения при этом имеют один важнейший общий признак, по которому они и объединяются в одну группу: во всех случаях на объекте съемки образуется четкая светотень. Однако, характер светотени — ее рисунок и контрасты могут быть самыми различными.

Так, при задне-боковом направлении основного светового потока на объекте съемки преобладают тени, свет же занимают относительно небольшие площади. По-сути дела, световые площадки становятся бликами, отчего этот характер света иногда называют „бликующим“.

Яркости этих бликов довольно высоки, так как отражение здесь носит зеркальный характер. Высокая яркость бликов и значительные затененные пространства приводят к общему контрасту освещения. На объекте образуется высокий интервал яркостей.

Съемка в этих условиях освещения дает возможность получить снимки в темной тональности.

При точно боковом направлении основного светового потока свет и тени занимают на объекте примерно равные площади. Яркости светов снижаются, так как исчезают углы зеркального отражения, вследствие чего уменьшается и контраст светотени.

При передне-боковом направлении света на объекте начинают доминировать освещенные площадки, теневых участков становится меньше. Тональность снимков, полученных при этих условиях освещения, — значительно более светлая.

На натуре часто используется также контровое освещение. Контровым в практике фотосъемки называют не только свет, падающий на объект строго против объектива съемочного фотоаппарата и тонкими световыми линиями очерчивающий контуры фигур и предметов. Контровым называют также и свет, имеющий задне-боковое направление. Такой свет обрисовывает не только контуры фигур, но и накладывает яркие блики на некоторую часть поверхностей, ограничивающих объемную форму, освещая их скользящими лучами.

Яркости, создаваемые контровым светом,

обычно бывают очень высоки, так как отражение света от предметов здесь идет под углами, близкими к углам зеркального отражения. Повышенные яркости световых контуров способствуют отделению фигур друг от друга и от фона, на который эти фигуры проецируются. Этим подчеркивается различное положение, которое фигуры занимают в пространстве, отчего полнее выражается и само пространство.

Контровое освещение хорошо отрабатывает атмосферную дымку, которая способствует образованию на снимке тонких переходов тонов. Хорошо переданная воздушная дымка способствует получению пространственных снимков. Контровой свет помогает также выявлению фактур блестящих поверхностей, например поверхности воды, на которой он образует живописные блики.

При контровом освещении крупные и средние планы легко могут быть моделированы отражательной подсветкой, что в ряде случаев дает хорошую проработку теневой части изображе-

ния и интересный изобразительный результат (фото 59, В. Шаховской — „Портрет памирской девочки“). Контровое освещение наиболее выразительно при относительно небольшой высоте стояния солнца. При положении солнца в зените выразительность контрового освещения в значительной степени снижается в связи с повышением общего контраста светотени.

Как мы видим, условия освещения на натуре весьма многообразны, особенно если учесть самое различное время дня и состояние погоды. Это дает широкие возможности для выбора и использования в фотографических композициях выразительных и художественно впечатляющих световых рисунков.

Правильное понимание стоящих перед фотографом смысловых и изобразительных задач, внимательное изучение выразительных возможностей освещения, вдумчивое наблюдение разнообразных эффектов освещения на натуре являются отправными моментами в работе фотографа со светом.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ЗАДАЧИ В ФОТОГРАФИИ

Изображение пространства

Между произведением искусства и жизненным явлением, которое лежит в его основе, нельзя ставить знака равенства, так как художник не копирует действительность. Являясь одной из форм общественного сознания, искусство отражает жизнь в художественных образах, а большие многоплановые события, сложные характеры в произведениях искусств чаще всего воплощаются в единичных фактах или лицах. Этим, собственно, во многом и объясняется важность тщательного отбора художником жизненного материала, который лежит в основе произведения и должен быть типическим и актуальным. Только такой материал дает человеку возможность правильного познания жизни.

Но, раскрывая сущность явлений, искусство, в отличие от науки, не может абстрагироваться от конкретных предметов. Например, в произведениях живописи предметный мир предстает перед зрителем во всей его достоверности. И даже самые общие идеи художник выражает лишь через изображение тех или иных предметов. Для того чтобы передать зрителю свое познание жизни, свои мысли о ней и выводы, которые хочет сделать художник, он должен уметь изобразить жизненный материал так, чтобы зритель увидел составляющие картину фигуры и предметы именно такими, какими он знает их в действительности — живыми и пластичными.

В изобразительных искусствах здесь возникают свои сложности, которые преодолеваются

мастерством художника. Например, одна из изобразительных задач связана с необходимостью достаточно убедительно передать средствами живописи трехмерный реальный мир с его пространствами, объемами, фактурами на двухмерной плоскости. Жизненность и правдивость картины во многом будут зависеть от того, насколько выразительно в ней переданы эти привычные нам характеристики реального мира, в существование которых на картине должен безоговорочно поверить зритель; она должна вызывать точные зрительные ассоциации и адресовать зрителя к подлинной жизни.

С точно такой же проблемой встречается в своем творчестве фотограф, тоже изображающий объемный и пространственный мир на плоскости.

В черно-белой фотографии фотограф оперирует тоном и перед ним встает задача изображения цветного реального мира в гамме ахроматических тонов и т.д. Профессиональное мастерство фотографа помогает решению этих задач.

Каждое искусство выработало свои средства и приемы. Так, для убедительной и выразительной передачи пространства на снимке в фотографии используются линейная и тональная перспективы.

Восприятие человеком пространства в реальной действительности связано со следующими закономерностями, получившими название линейной перспективы:

предметы кажутся уменьшающимися по мере их удаления от глаза наблюдателя;

границы предметов, образующие линии, уходящие вглубь, по направлению от глаза наблюдателя, сокращаются, кажутся более короткими, чем они есть в действительности;

параллельные линии, уходящие вглубь, обнаруживают стремление сойтись в одной точке.

Так, фигуры и предметы, о которых известно, что они имеют одинаковые размеры,

воспринимаются тем более удаленными от точки наблюдения, чем меньшими они кажутся. Соотношение масштабов предметов, различно удаленных от точки наблюдения, дает человеку представление о пространстве и одну из возможностей восприятия этого пространства.

Закономерности линейной перспективы лежат в основе передачи пространства в изобразительных искусствах, причем каждое из них решает эту проблему своими изобразительными средствами. Поэтому законы линейной перспективы в применении к фотосъемке должны быть рассмотрены в зависимости от изобразительно-выразительных и технических средств фотографии и в соответствии с даваемыми ими возможностями.

Факторами, определяющими перспективное построение фотографического снимка, являются три координаты точки съемки: ее удаленность, смещение и высота, а также фокусное расстояние объектива, которым ведется съемка. Рассмотрим влияние каждого из этих факторов на перспективный рисунок фотографического изображения.

Объект съемки, расположенный в пространстве, всегда имеет известную протяженность в глубину, и, следовательно, отдельные его элементы находятся на разном расстоянии от точки съемки, от объектива фотоаппарата.

В фотографии известна следующая закономерность: масштаб изображения предмета на снимке, определяющийся отношением величины изображения предмета к его действительной величине, прямо пропорционален фокусному расстоянию объектива и находится в обратной зависимости от расстояния, с которого ведется съемка. Эта взаимосвязь величин выражается формулой:

$$R = \frac{l_2}{l_1} = \frac{F}{u - F},$$

где R — масштабное увеличение (линейное увеличение),

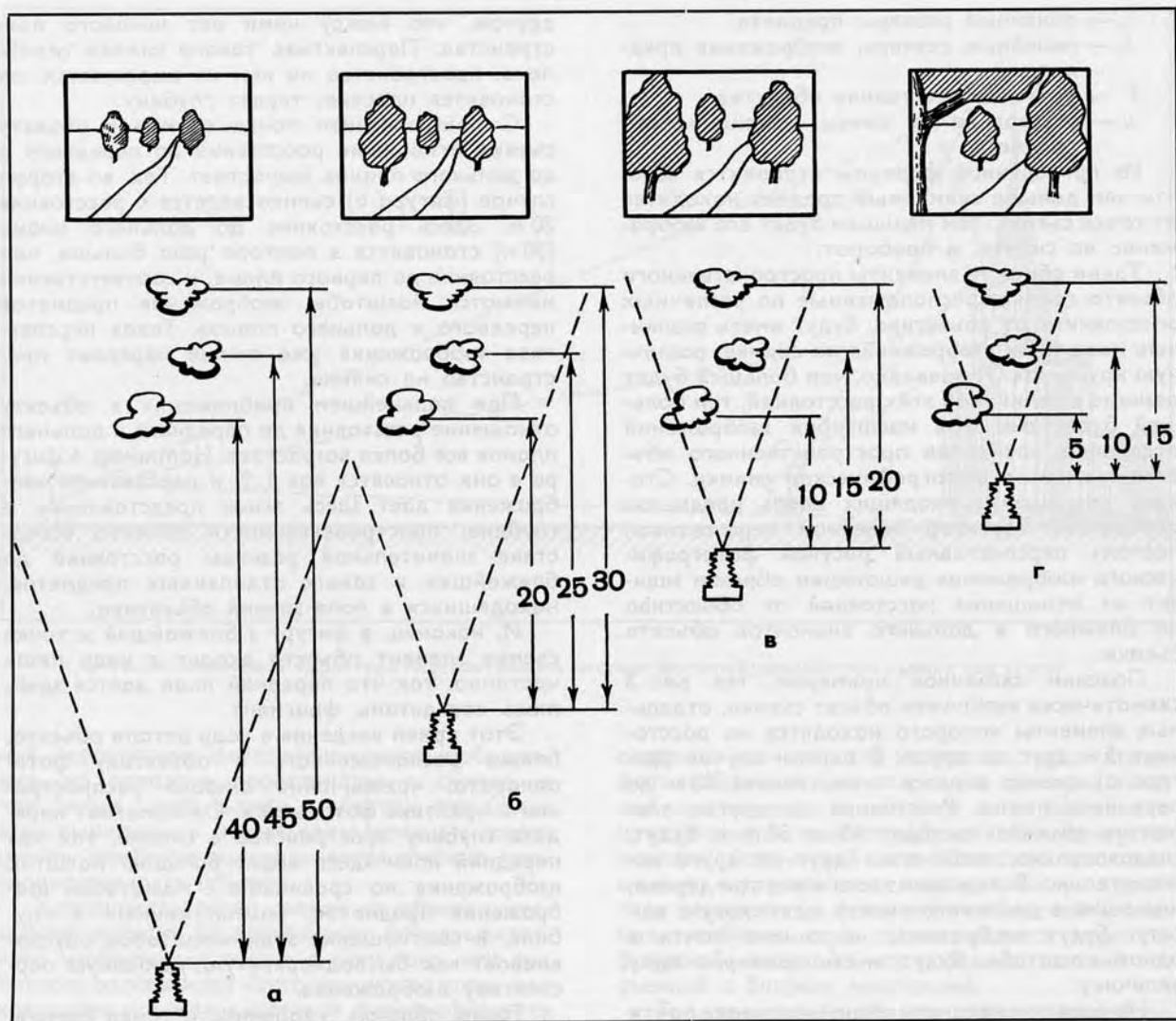


Рис. 3. Влияние расстояния, с которого ведется съемка, на перспективу фотографического изображения

- l_1 — линейные размеры предмета,
- l_2 — линейные размеры изображения предмета,
- F — фокусное расстояние объектива,
- u — расстояние от линзы до снимаемого предмета.

Из приведенной формулы становится ясно, что чем дальше снимаемый предмет находится от точки съемки, тем меньшим будет его изображение на снимке, и наоборот.

Таким образом, элементы пространственного объекта съемки, расположенные на различных расстояниях от объектива, будут иметь различные масштабы изображения на снимке, различную крупность. И очевидно, чем большей будет разница в величинах этих расстояний, тем большей будет она и в масштабах изображений отдельных элементов пространственного объекта съемки на фотографическом снимке. Степень уменьшения уходящих вдаль предметов определяет характер линейной перспективы, поэтому перспективный рисунок фотографического изображения решающим образом зависит от отношения расстояний от объектива до ближнего и дальнего элементов объекта съемки.

Поясним сказанное примером. На рис. 3 схематически изображен объект съемки, отдельные элементы которого находятся на расстоянии 5 м друг от друга. В первом случае (фигура а) съемка ведется с расстояния 40 м до переднего плана. Расстояния до других элементов объекта составят 45 и 50 м и будут, следовательно, отличаться друг от друга незначительно. Вследствие этого и все три дерева, имеющие в действительности одинаковую высоту, будут изображены на снимке почти в одном масштабе, будут иметь примерно одну величину.

Но если три предмета имеют на снимке почти одинаковые размеры, зрителю будет казаться, что они расположены совсем рядом друг с

другом, что между ними нет никакого пространства. Перспектива такого снимка ослаблена, пространство на нем не выражается, он становится плоским, теряет глубину.

С приближением точки съемки к объекту съемки отношение расстояний до переднего и до дальнего планов возрастает. Так, во втором случае (фигура б) съемка ведется с расстояния 20 м. Здесь расстояние до дальнего плана (30 м) становится в полтора раза больше, чем расстояние до первого плана, и соответственно меняются масштабы изображения предметов переднего и дальнего планов. Такая перспектива изображения уже лучше передает пространство на снимке.

При дальнейшем приближении к объекту отношение расстояния до переднего и дальнего планов все более возрастает. Например, в фигуре в они относятся как 1:2, и перспектива изображения дает здесь ясное представление о глубине, пространственности объекта вследствие значительной разницы расстояний до ближайших и самых отдаленных предметов, находящихся в поле зрения объектива.

И, наконец, в фигуре г ближайший к точке съемки элемент объекта входит в кадр лишь частично, так что передний план дается здесь лишь как деталь, фрагмент.

Этот прием введения в кадр детали объекта, близко расположенного к объективу фотоаппарата, чрезвычайно широко распространен в практике фотосъемки. Он помогает передать глубину пространства в снимке, так как передний план здесь имеет больший масштаб изображения по сравнению с масштабом изображения предметов, расположенных в глубине, и соотношение этих масштабов обуславливает как бы подчеркнутую, усиленную перспективу изображения.

Таким образом, удаленность точки съемки, расстояние, с которого ведется съемка, решающим образом сказываются на характере линей-

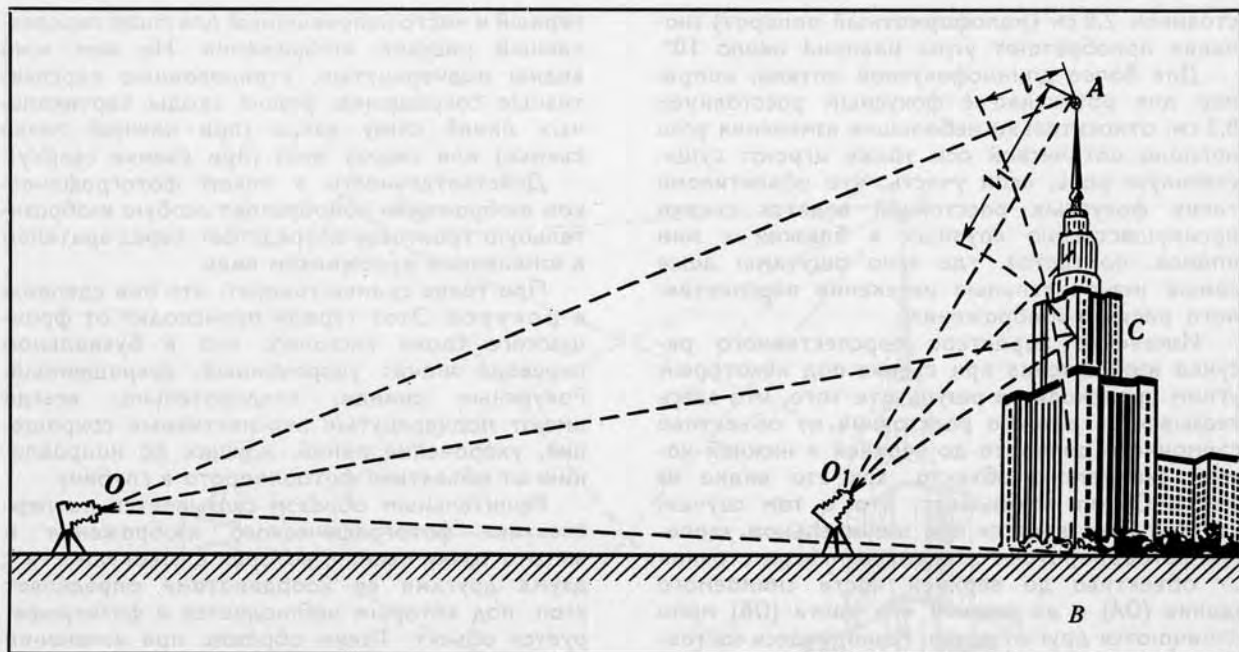


Рис. 4. Изменение характера перспективного рисунка фотоизображения при съемке под углом

ной перспективы фотографического изображения, на передаче пространства в снимке, и чем ближе точка съемки к объекту, тем более ясно выражены в снимке перспективные сокращения, тем более подчеркивается глубина, пространственность объекта.

Удаленность точки съемки от объекта оказывает влияние на перспективу фотографического изображения еще и в силу того, что при близких расстояниях часто возникают углы, под которыми рассматривается и фотографируется объект.

Угол, под которым ведется съемка, имеет

огромное значение для характера перспективы фотоизображения, для передачи пространственной протяженности объекта и особенно его протяженности в высоту. Даже небольшие углы наклона оптической оси объектива по отношению к горизонтали отражаются на характере перспективы фотографического изображения, особенно если съемка ведется короткофокусной оптикой, что обычно связано со съемкой с близких расстояний.

Так, при съемке общего плана архитектурного сооружения с четко выраженными вертикальными линиями объективом с фокусным рас-

стоянием 2,8 см (малоформатный аппарат) значения приобретают углы наклона около 10° .

Для более длиннофокусной оптики, например для объектива с фокусным расстоянием 8,5 см, относительно небольшие изменения угла наклона оптической оси также играют существенную роль, если учесть, что объективами таких фокусных расстояний ведется съемка преимущественно крупных и близких к ним планов, портретов, где ясно ощутимы даже самые незначительные изменения перспективного рисунка изображения.

Изменение характера перспективного рисунка изображения при съемке под некоторым углом происходит в результате того, что здесь сказывается разница расстояний от объектива съемочного аппарата до верхней и нижней частей снимаемого объекта, как это видно из рис. 4. Схема показывает, что в том случае, когда съемка ведется при значительном удалении фотоаппарата от объекта съемки, расстояния от объектива до верхней части снимаемого здания (OA) и до нижней его части (OB) мало отличаются друг от друга. Разницу здесь составляет отрезок l .

С приближением точки съемки к объекту возникает угол наклона оптической оси объектива, а разница расстояний до нижней и верхней частей снимаемого объекта (отрезки O_1C и O_1A) возрастает до величины l_1 .

Таким образом, при съемке под некоторым углом различные части объекта снимаются как бы с разных расстояний, вследствие чего и масштабы их изображений на снимке будут различными. Очевидно, части объекта, расположенные ближе к объективу, будут иметь больший масштаб изображения, чем части объекта, находящиеся дальше от объектива. И так как соотношение масштабов изображений предметов, различно удаленных от глаза наблюдателя, определяет собой перспективу изображения, при съемке под углом возникает харак-

терный и часто непривычный для глаза перспективный рисунок изображения. На нем ясно видны подчеркнутые, утрированные перспективные сокращения, резкие сходы вертикальных линий снизу вверх (при нижней точке съемки) или сверху вниз (при съемке сверху).

Действительность в таком фотографическом изображении приобретает особую изобразительную трактовку и предстает перед зрителем в измененном художником виде.

Про такие снимки говорят, что они сделаны в ракурсе. Этот термин происходит от французского слова *raccourci*, что в буквальном переводе значит укороченный, сокращенный. Ракурсные снимки, следовательно, всегда имеют подчеркнутые перспективные сокращения, укорочение линий, идущих по направлению от объектива фотоаппарата в глубину.

Решительным образом сказывается на перспективе фотографического изображения и высота точки съемки, которая в совокупности с двумя другими ее координатами определяет угол, под которым наблюдается и фотографируется объект. Таким образом, при изменении высоты точки съемки вступают в силу перспективные закономерности, связанные со съемкой под углом, и снова возникает ракурс.

Рис. 5 показывает, что при нормальной точке съемки, которой принято считать точку зрения, по высоте соответствующую уровню глаз стоящего человека, расстояния до верхней и нижней части объекта (OA и OB) равны между собой. Масштаб изображения верха и низа объекта в этом случае будет одинаков, и непривычных для глаза перспективных сокращений на снимке не возникнет.

При достаточно близкой к объекту нижней точке съемки образуется угол наклона оптической оси объектива и возникает разница расстояний от точки съемки до верхней и нижней частей объекта, равная отрезку l . Такой снимок является ракурсным, и нижний ракурс приводит

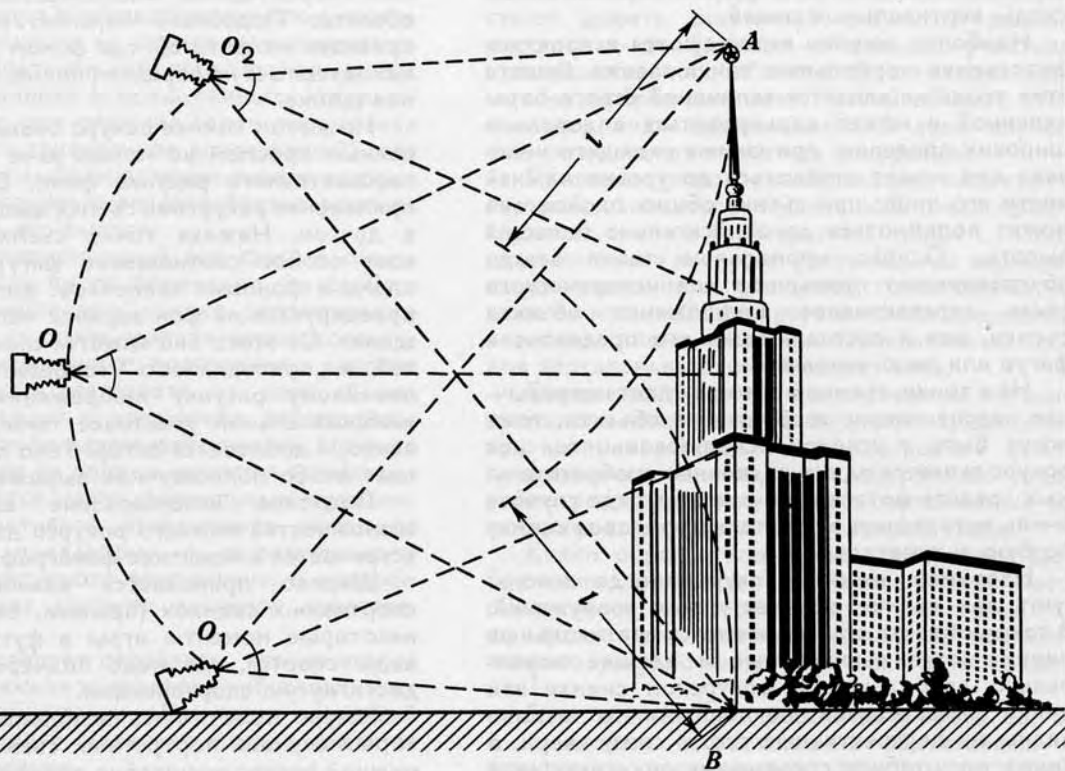


Рис. 5. Влияние высоты точки съемки на перспективу фотоизображения

к масштабному преувеличению нижней части и предметов переднего плана.

При достаточно близкой к объекту верхней точке съемки возникает верхний ракурс, дающий масштабное преувеличение верхней части объекта изображения и резкие перспективные сходы вертикальных линий.

Наиболее широко используются в практике фотосъемки нормальные точки зрения. Высота этих точек не является величиной строго определенной и может варьироваться в довольно широких пределах: при съемке сидящего человека она может опускаться до уровня нижней части его лица; при съемке общих планов она может подниматься до относительно большой высоты. Однако нормальные точки всегда обуславливают привычное для человеческого глаза перспективное изображение объекта съемки, как и составляющих его предметов и фигур или лица человека.

Но и точки, съемка с которых дает непривычное перспективное изображение объекта, тоже могут быть с успехом использованы, так как ракурс является одним из сильных изобразительных средств фотографии и дает в ряде случаев очень интересные результаты, придавая снимку особую выразительность.

Например, нижний ракурс иногда используют при съемке архитектурных сооружений. В таком объекте обычно имеются вертикальные линии, четко выраженные и идущие параллельно друг другу. В ракурсном снимке эти линии оказываются наклонными, отчетливо видны их перспективные сходы снизу вверх, а также масштабное сокращение архитектурных деталей от нижней части кадра в высоту. В жизни кажущееся уменьшение предметов по мере их удаления от глаза наблюдателя говорит нам о значительных расстояниях, отделяющих эти предметы от наблюдателя. И в ракурсном снимке укрупненный масштаб изображения нижней части и значительно меньший масштаб

изображения верхней говорит о большом расстоянии, которое разделяет эти части здания. Таким образом, подчеркивается высота архитектурного сооружения, а ракурс представляется одним из способов выявления определенных характерных особенностей снимаемого объекта. Подобный перспективный рисунок приведен на фото 60, где фоном для человека, находящегося на переднем плане, служит высотное здание.

Но в этом снимке ракурс оказывается действенным приемом не только из-за характерного перспективного рисунка фона. Смысл и цель применения ракурсной съемки здесь заключается в другом. Нижняя точка съемки обуславливает особое соотношение фигуры переднего плана и фоновых элементов: фигура человека проецируется на фон верхней части высотного здания. От этого она кажется словно приподнятой, и „приподнятость“ сообщает не только линейному рисунку изображения, но и всей изобразительной трактовке темы, чего, собственно, и добивается автор. Тема при этом получает особо полновзвучное выражение.

Подобное использование выразительных возможностей нижнего ракурса довольно часто встречается в практике фотографии.

Широко применяется нижний ракурс в спортивных съемках (прыжки, барьерный бег, некоторые моменты игры в футбол и другие виды спорта), где надо подчеркнуть высоту, достигнутую спортсменами.

Ракурс может быть использован и в некоторых случаях портретных съемок. Например, нижний ракурс масштабное преувеличивает нижнюю часть лица и преуменьшает верхнюю, сокращает длину носа на снимке. Верхний ракурс, напротив, преувеличивает масштаб верхней части лица, сокращает масштаб нижней, удлиняет нос. Следовательно, ракурсная съемка может способствовать выправлению некоторых дефектов лица, однако пользование эти-

ми приемами требует особого мастерства, так как подобные „исправления“ легко могут перейти в искажение пропорций лица.

Необычный перспективный рисунок фотографического изображения, возникающий при ракурсных съемках, всегда требует своего точного обоснования и оправдания смыслом, содержанием показанного на снимке жизненного материала, характером объекта съемки и пр. Примером удачного и осмысленного использования ракурса для решения задач содержания может служить приведенное ранее фото 25, где нижний ракурс выбран автором снимка с целью показать конструктивное своеобразие мостика и подчеркнуть его высоту.

Ракурс, использованный вне связи с содержанием, а лишь чисто формально, по соображениям „оригинального“ снимка, рассчитанного на то, чтобы поразить зрителя парадоксальностью композиционного построения, никогда художественного результата не дает и, как правило, приводит к искажению действительности в фотографическом изображении. На фото 61 ракурс ничем не оправдывается и вследствие этого становится чисто формальным приемом. Такое перспективное изображение никак не способствует правдивому и выразительному показу архитектурного сооружения, о котором снимок не дает зрителю никакого представления.

Здесь же следует оговорить, что не всякая верхняя или нижняя точка съемки обуславливает ракурсное изображение объекта и не всякий снимок, сделанный, например, сверху, является ракурсным снимком.

Образование ракурсного фотографического изображения обычно бывает связано не только с высотой точки съемки, но и с расстоянием от точки съемки до объекта.

Ведь только при съемке с близких расстояний возникает наклон аппарата и оптической оси объектива и только здесь мы имеем дело

со съемкой под углом. Когда же съемка ведется сверху и с большого расстояния от объекта, углы наклона оптической оси объектива настолько незначительны, что резких перспективных сокращений не образуется. Кроме того, при значительном удалении точки съемки перестают давать ощутимый результат разные расстояния до ближних и дальних участков пространственного объекта. Практически масштабы изображения этих частей объекта становятся почти одинаковыми. В этом случае снимок не может считаться ракурсным.

Примером такого изображения объекта с верхней и значительно удаленной точки может служить снимок В. Ковригина „ВДНХ. Площадь колхозов вечером“ (фото 62), где верхняя, но одновременно и удаленная, точка съемки не дала ни масштабного преувеличения предметов переднего плана, ни резких перспективных сходов вертикальных линий сверху вниз.

Смещение точки съемки в стороны от центрального положения также играет существенную роль в перспективном построении фотографического снимка, что достаточно подробно разобрано ранее и становится ясным из материала, изложенного во второй главе.

Каким образом влияет на перспективу изображения фокусное расстояние съемочного объектива и оказывает ли этот фактор непосредственное влияние на характер перспективного рисунка фотографического изображения?

Если внимательно рассмотреть фото 63, а, б, в, снятые соответственно объективами с фокусными расстояниями 3,5; 5,0 и 13,5 см (размер кадра 24×36 мм) с одной точки, то становится ясным, что отношение линейных размеров предметов переднего плана к линейным размерам предметов дальнего плана всюду, во всех снимках, остается одинаковым. Следовательно, перспектива фотографического изображения в кадрах, снятых различ-

ными объективами, но с одной точки, остается одинаковой, не меняется. Это происходит в результате того, что при съемке различными объективами с одной и той же точки в одинаковой степени меняются масштабы изображений переднего и дальнего планов, отношение же этих масштабов, определяющее собой перспективу фотографического изображения, остается величиной постоянной.

Вместе с тем существует прочно укоренившееся мнение, как будто бы подтверждающееся и практикой фотографии, что применение короткофокусной оптики обуславливает резкие перспективные сокращения, подчеркнутые линии схода, усиленную перспективу изображения. И действительно, снимки, сделанные короткофокусными широкоугольными объективами, часто отличаются этими особенностями.

Тем не менее дело здесь не в величине фокусного расстояния съемочного объектива, не эта величина сама по себе обуславливает перечисленные выше особенности изображения, полученного с помощью короткофокусного объектива. Эти особенности возникают как следствие того, что при замене длиннофокусного объектива короткофокусным в поле зрения, вокруг главного объекта изображения, как правило, возникают свободные, незаполненные пространства. Чтобы исключить их из кадра, фотограф обычно подходит к объекту и устанавливает фотоаппарат на очень близком от него расстоянии. Но тогда в силу вступают закономерности, связанные с приближением точки съемки к объекту. Как уже указывалось ранее, масштаб изображения предметов переднего и дальнего планов при приближении точки съемки становится резко различным, чем и объясняются резкие перспективные сокращения в кадре.

В случае ракурсной съемки объективы с различными фокусными расстояниями и, следовательно, с различными углами зрения дают неоди-

наковый перспективный рисунок изображения и при съемке с одной точки.

Как показывает рис. 6, при съемке длиннофокусным объективом с малым углом зрения расстояния до нижней и верхней частей изображаемого объекта отличаются друг от друга незначительно (отрезок l).

При смене объективов и при съемке широкоугольным объективом эта разница расстояний возрастает до величины отрезка l_1 в связи с тем, что в кадр входят очень близкие и очень удаленные от точки съемки детали объекта. Следовательно, соотношение масштабов изображения нижней и верхней частей объекта в двух таких снимках будет неодинаково, а значит, и перспектива будет различной.

Резкие перспективные сокращения и подчеркнутая перспектива снимков, сделанных короткофокусным объективом, часто являются следствием того, что эти объективы, имеющие широкие углы охвата, позволяют взять в кадр переднеплановые предметы или детали объекта съемки. При съемке более длиннофокусными объективами, имеющими меньшие углы охвата, меньшие углы зрения, эти предметы или детали остаются за кадром.

Естественно, что переднеплановые предметы, находясь на близком расстоянии от точки съемки, изображаются на снимке в крупном масштабе. Это крупномасштабное изображение по сравнению с малым масштабом изображения предметов дальнего плана дает представление о больших пространствах, разделяющих первый и дальний планы, создает впечатление пространственности и подчеркнутой перспективы снимка.

Таким образом, величина фокусного расстояния объектива непосредственно связана лишь с расстоянием от точки съемки до объекта съемки, которое обычно изменяется при смене оптики. Влияние же фокусного расстояния объектива на перспективу фотографического

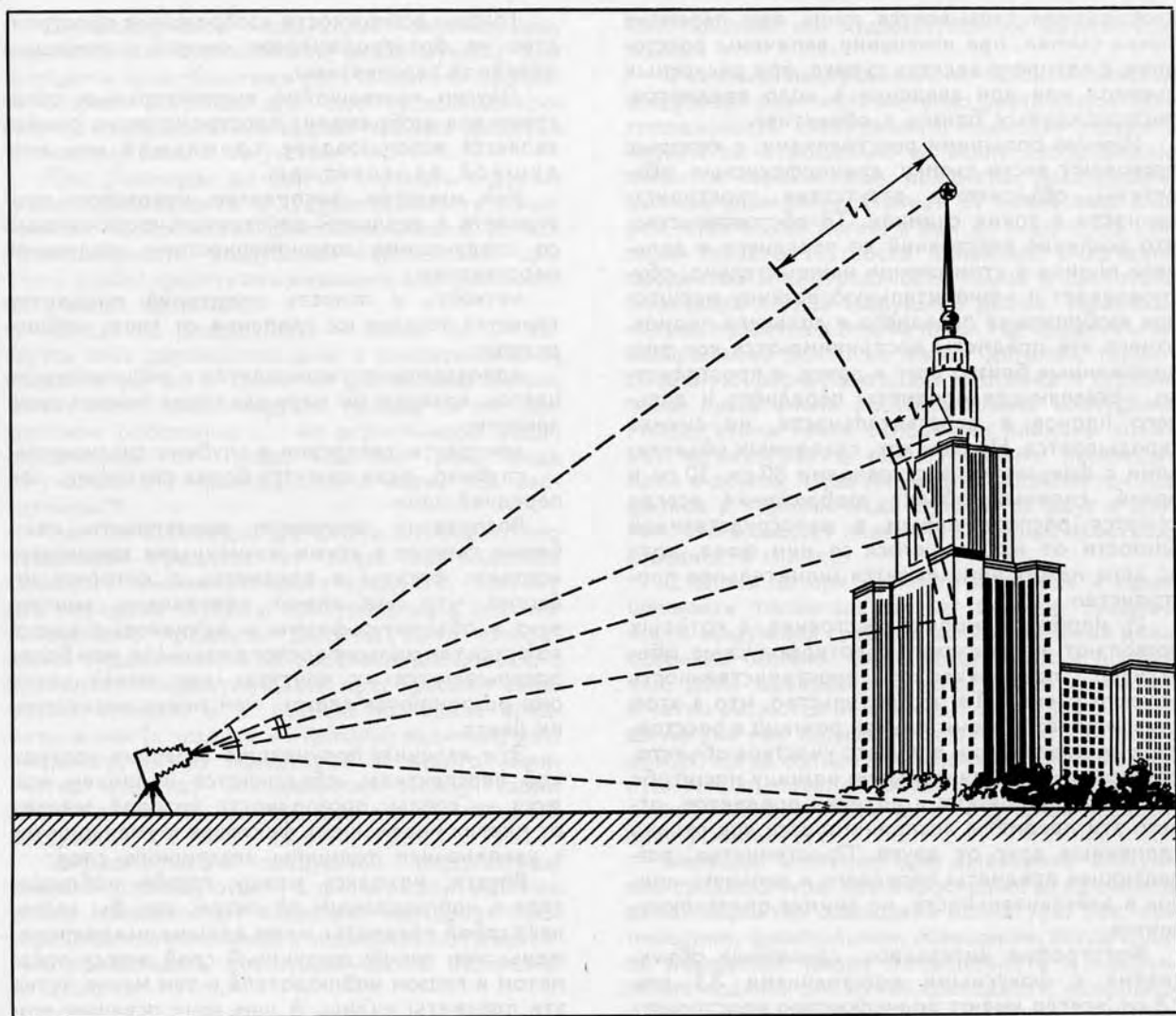


Рис. 6. Ракурсная съемка объективами с различными фокусными расстояниями

изображения сказывается лишь при перемене точки съемки, при изменении величины расстояния, с которого ведется съемка, при ракурсных съемках или при введении в кадр предметов, расположенных близко к объективу.

Именно большими расстояниями, с которых позволяют вести съемку длиннофокусные объективы, объясняется отсутствие пространственности в таких снимках. То обстоятельство, что различие расстояний до переднего и дальнего планов в этом случае незначительно, обуславливает и незначительную разницу масштабов изображения переднего и дальнего планов, отчего эти предметы воспринимаются как расположенные близко друг к другу, а пространство, разделяющее предметы переднего и дальнего планов в действительности, на снимке скрадывается. На снимках, сделанных объективами с фокусными расстояниями 30 см, 50 см и более, главный объект изображения всегда кажется расположенным в непосредственной близости от находящегося за ним фона, хотя на деле между ними имеется значительное пространство.

И, наоборот, малые расстояния, с которых позволяют вести съемку короткофокусные объективы, подчеркивают пространственность объекта съемки. То обстоятельство, что в этом случае имеется значительная разница в расстояниях до переднего и дальнего участков объекта, обуславливает значительную разницу масштаба изображения близких и далеких предметов, отчего эти предметы воспринимаются как сильно удаленные друг от друга. Пространство, разделяющее предметы переднего и дальнего планов в действительности, на снимке преувеличивается.

Фотографии интерьеров, сделанные объективами с фокусными расстояниями 3,5 или 2,8 см, всегда имеют подчеркнутую пространственность, и даже небольшой по размерам интерьер на таком снимке выглядит масштабным.

Таковы возможности изображения пространства на фотографическом снимке с помощью линейной перспективы.

Другим чрезвычайно выразительным средством для изображения пространства на снимке является использование тональной или воздушной перспективы.

Как известно, восприятие человеком пространств в реальной действительности связано со следующими закономерностями воздушной перспективы:

четкость и ясность очертаний предметов теряется по мере их удаления от глаза наблюдателя;

одновременно уменьшается и насыщенность цветов, которые по мере удаления теряют свою яркость;

контрасты светотени в глубине смягчаются; глубина, дали кажутся более светлыми, чем передний план.

Восприятие человеком пространств неизбежно связано с этими жизненными закономерностями: фигуры и предметы, о которых известно, что они имеют одинаковую контурную и объемную формы и одинаковые цвета, кажутся тем дальше расположенными, чем более расплываются их контуры, чем менее четко они различаются глазом, чем менее насыщены их цвета.

Эти явления, получившие название воздушной перспективы, объясняются наличием воздуха — среды, прозрачность которой зависит от многих переменных факторов и уменьшается с увеличением толщины воздушного слоя.

Воздух, находясь между глазом наблюдателя и наблюдаемым объектом, как бы заслоняет собой предметы, и чем дальше они расположены, тем толще воздушный слой между предметом и глазом наблюдателя и тем менее четко эти предметы видны. А чем ярче освещен воздушный слой, тем более светлыми кажутся дали.

Закономерности воздушной перспективы, подмеченные художниками, используются для передачи пространства в произведениях изобразительных искусств, для чего художник применяет изобразительно-выразительные средства и технику своего искусства.

Так, Леонардо да Винчи, стремясь к достижению жизненности и художественности живописного изображения действительности, изучал закономерности воздушной перспективы для того, чтобы средствами живописи воспроизвести их в своих картинах.

„Вещи на расстоянии, — писал он, — кажутся тебе двусмысленными и сомнительными; делай и ты их с такой же расплывчатостью, иначе они в твоей картине покажутся на одинаковом расстоянии... не ограничивай вещи, отдаленные от глаза, ибо на расстоянии не только эти границы, но и части тел неощутимы“*.

Там же Леонардо да Винчи отмечает, что отдаление предмета от глаза наблюдателя связано с изменением цвета предмета. Поэтому для передачи глубины пространства в картине ближайшие предметы должны быть изображены художником в их собственных цветах, с удалением предметов цвета приобретают синеватый оттенок, а „...самые последние предметы в нем (в воздухе. — Авторы) видимые, как, например, горы, вследствие большого количества воздуха, находящегося между твоим глазом и горою, кажутся синими, почти цвета воздуха...“**.

Закономерности воздушной перспективы широко используются и в фотографии, где они также способствуют созданию ощущения пространственности снимка и подчеркивают жизненную правдивость фотографического изображе-

ния, придают ему художественную выразительность.

В снимке, построенном по закономерностям воздушной перспективы, ясно различается многоплановость изображения; наиболее резким и четким по отношению ко всему изображению является первый план, предметы, расположенные на близком расстоянии от объектива. Второй план более мягок, в нем до некоторой степени теряется четкость линейных очертаний предметов и контрастность тонов и светотени благодаря легкой воздушной дымке. Наименее четким является дальний план, где предметы на изображении почти не имеют деталей, теряют объемную форму, выглядят плоскими и ограничены лишь очень расплывчатыми контурами. Между этими тремя основными планами также нет четких границ, они постепенно переходят один в другой через множество промежуточных планов и гармонически сливаются друг с другом, что и создает иллюзию глубины, пространственности снимка.

Степень потери четкости контуров и насыщенности тонов зависит от степени прозрачности воздушной среды: в ясный, погожий день, особенно осенью, когда воздух чист и прозрачен, дали прекрасно просматриваются глазом и четко рисуются на снимке. Ранним утром, когда легкий пар поднимается от земли, или после дождя, когда солнце начинает пригревать влажную землю, появляется значительная по оптической плотности дымка, и воздушная перспектива усиливается.

Большое значение для выявления воздушной среды, а через нее и пространства на снимке, имеет характер освещения на натуре. Так, при переднем, фронтальном, освещении, когда солнце находится позади фотоаппарата и направление падения его лучей совпадает с направлением съемки, ярко освещены стороны предметов и фигур, обращенные к аппарату. Воздушная дымка при этом также освещается, но ее

* Леонардо да Винчи, Избранные произведения в двух томах, т. II, М.—Л., „Academia“, 1935, стр. 123.

** Там же, стр. 121—122.

яркость во много раз меньше яркости освещенных солнцем фигур и предметов, и потому дымка на ярком фоне не просматривается, теряется, а воздушная перспектива резко ослабляется или исчезает вовсе.

Контровое освещение, наоборот, способствует выявлению воздушной среды, а через нее и пространства, подчеркивает имеющуюся дымку, так как контровой свет, высвечивая воздух и воздушную дымку, оставляет неосвещенными поверхности предметов, обращенные к аппарату. В этом случае дымка хорошо читается на фоне неосвещенных сторон предметов, образующих собой темный фон, что дает возможность воздушной дымке ясно обозначиться на снимке.

Яркость воздушной дымки при таком освещении сильно повышается, так как при встрече солнечных лучей с частицами влаги или пыли образуются углы зеркального отражения, частицы бликуют в солнечных лучах, а вся воздушная среда при этом насыщается большим количеством рассеянного света.

На фото 64 воздушная перспектива выражена очень отчетливо, является основой тонального построения снимка и помогает решению задачи изображения пространства средствами фотографии.

Закономерности воздушной перспективы наблюдаются и могут быть использованы для построения фотографического изображения не только на натуре, но и в интерьерах, особенно при их значительных размерах. На снимке С. Преображенского и А. Грахова „В механическом цехе“ (фото 65) пространство интерьера передается в результате нарастания яркостей и потери четкости контуров в глубине кадра.

Воздушная дымка является очень желательным компонентом в цветном пейзажном снимке. Цвета объекта съемки в глубине кадра под влиянием воздушной дымки видоизменяются: светлота воздушной дымки, накладываясь на

эти цвета, как бы добавляет в них белил, делает их менее насыщенными. Изменение цветов в глубине не только подчеркивает пространственность объекта, но и дает возможность работать над колоритом фотографического изображения.

Действительно, цвета, переданные в одинаковую силу как на переднем плане, так и в глубине, неизбежно приводят к излишней пестроте фотографической картины. В то же время цвета, угасающие в глубине, дают возможность сосредоточить внимание зрителя на переднем плане, поскольку на таком снимке дали изображаются в мягкой гамме, а передний план — в более сочных красках. Изображение получается собранным, колорит — более спокойным, и снимок легко читается зрителем.

Подобные приемы работы с цветом широко применяются художниками-живописцами. Достаточно вспомнить, например, картину В. И. Сурикова „Боярыня Морозова“, где изумительна эта перспектива цветов и где звонкий желтый цвет платков на переднем плане мягко угасает на куполах церквей в глубине.

Тонкой работе над колоритом изображения с помощью воздушной перспективы следует учиться фотографам у живописцев.

Воздушная дымка образуется вследствие рассеяния света в земной атмосфере. Чем больше в воздухе находится взвешенных частиц, чем больше воздух запылен или задымлен, чем больше в нем капель влаги, тем сильнее будет рассеиваться свет в воздушной среде, тем плотнее будет воздушная дымка.

Но явления воздушной перспективы могут наблюдаться и при совершенно чистом воздухе. В этом случае дымка образуется в результате рассеяния света при встрече светового луча с молекулами воздуха (молекулярная дымка).

Известно, что характер и интенсивность рассеяния света в воздухе зависит от соотношения длины волны падающего света и вели-

чины взвешенных в воздухе частиц. В том случае, когда эти частицы очень малы (имеют диаметр не больше $0,1 \mu$), среда оказывает воздействие лишь на коротковолновую часть спектра, то есть рассеивает только сине-фиолетовые лучи, вследствие чего молекулярная дымка имеет голубоватую окраску. По этой причине молекулярная дымка всегда имеет голубоватый цвет, который и считается собственным цветом воздуха.

Следует также отметить, что молекулярную дымку в ее чистом виде редко можно наблюдать вблизи городов и других больших населенных пунктов, так как здесь всегда имеется пыль и дым. При встрече света со взвешенными в воздухе твердыми частицами начинают рассеиваться световые лучи всех длин волн, отчего образуются более выраженные и легче воспроизводимые на фотографическом снимке дымки бурого цвета. Молекулярная дымка обычно наблюдается в условиях высокогорья, где воздух чист и прозрачен.

С увеличением размеров взвешенных в воздухе частиц начинают рассеиваться не только коротковолновые лучи, но и лучи длинноволновые, в связи с чем меняется и цветность дымки, которая при запылении или задымлении воздуха становится бурой.

Наиболее распространенными в условиях природных пейзажных съемок являются дымки, образованные светорассеянием на капельках влаги, всегда имеющихся в воздухе в том или ином количестве. Размеры светорассеивающих частиц в зависимости от насыщения воздуха влагой, могут колебаться в довольно широких пределах, а при значительных диаметрах частиц влаги, взвешенных в воздухе, появляются туманы. Водяные дымки, образующиеся вследствие рассеяния в воздухе как коротковолновых, так и длинноволновых лучей, имеют белый цвет.]

Вопросы эти подробно изложены в специальной литературе, а в данной книге упоминаются

лишь для того, чтобы уточнить возможность использования светофильтров при наличии воздушной дымки на натуре.

Голубоватая молекулярная дымка легко скрывается желтым светофильтром, и дали, мягкие и живописные в действительности, становятся четкими и графическими на снимке, в результате живописность уступает место сухим линейным очертаниям предметов. Поэтому в тех случаях, когда дымка является элементом, помогающим выразительному и художественному раскрытию темы снимка, вопрос об использовании того или иного светофильтра должен решаться в зависимости от характера дымки с учетом цветности и характера всего объекта съемки, и в первую очередь неба, входящего в кадр.

Дымки, образующиеся в запыленном или задымленном воздухе, имеют бурый цвет. Они легко воспроизводятся на снимке при использовании желтых светофильтров, кривые пропускания которых показывают, что оптическая среда такого светофильтра не является препятствием на пути лучей этой цветности.

Водяные дымки, имеющие белый цвет, легко воспроизводятся как при съемке без светофильтров, так и при их использовании.

Вместе с тем следует учесть, что характер тонального и оптического рисунка снимка, в котором воспроизводится воздушная дымка или легкий туман, — мягкий, пластичный. Поэтому использование плотных желтых или оранжевых светофильтров здесь не всегда желательно, так как светофильтры, делая более контрастным светотеневой рисунок изображения, могут привести к нарушению общей гармонии тонов снимка.

Воздушная перспектива, подчеркивающая глубину, пространственность объекта изображения, широко используется в фотографии, где она служит одним из средств решения пространства.

Однако не во всех случаях съемки к услугам

фотографа имеется воздушная дымка, помогающая получать пространственные снимки. Очень часто такая дымка или вовсе отсутствует, или настолько слаба, что не обеспечивает необходимого высветления глубины кадра; иногда условия не позволяют вести съемку с такого направления, которое наиболее выгодно для выявления имеющейся легкой дымки. Есть ли в этих случаях возможность сделать снимок глубинным, многоплановым?

На этот вопрос следует ответить положительно. Воздушная перспектива есть перспектива тонов, их изменение от темных и контрастных на переднем плане к светлым и мягким в глубине. Но ведь по такому принципу можно построить снимок и при отсутствии воздушной дымки, путем специального композиционного и светового решения кадра, которые помогут получить нужное нам распределение тонов в кадре.

На натуре точка съемки может быть выбрана так, что на переднем плане в кадре оказывается неосвещенный предмет, фигура, деталь объекта съемки, в то время как глубина кадра ярко освещена. В качестве темного переднего плана часто также используются тени, падающие от предметов. Притененный передний план в сопоставлении со светлой глубиной сообщает снимку пространственность.

Такой световой рисунок кадра сравнительно легко получить при контровом направлении солнечных лучей, так как обращенные к аппарату стороны предметов и фигур в это время не освещены и могут быть помещены на переднем плане, а глубина высветляется за счет яркого освещения горизонтальных поверхностей (земля, вода и пр.), светлого тона неба и т.д.

Таким образом, и при съемке с естественным освещением может быть выбрана описанная выше схема, один из множества световых рисунков, существующих на натуре. Тем более возможно получение нужного распределения тонов

в кадре при съемке с приборами искусственного освещения, где тональная перспектива может быть образована соответствующей установкой источников света и распределением яркостей в кадре.

Тональная перспектива, следовательно, может быть получена и при отсутствии воздушной дымки и является понятием более широким, чем перспектива воздушная, которую следует считать одной из разновидностей тональной перспективы.

Глубина пространства может быть передана в снимке и путем установления определенной степени резкости переднего и дальнего планов и соответствующей ориентировки глубины резкого изображения пространства.

Фотографическая техника дает здесь самые широкие возможности. По воле автора снимка может быть выбрана плоскость наводки на резкость и установлена диафрагма, отчего и будет зависеть расстояние до передней и задней границ резкого изображения пространства, а следовательно, и распределение резкости по всей глубине кадра.

Воздушная перспектива, как это указывалось выше, обуславливает потерю четкости и ясности очертаний предметов по мере их удаления от глаза наблюдателя. Поэтому ориентировка глубины резкого изображения пространства при съемке в соответствии с этими жизненными закономерностями позволяет передавать пространство в снимке и при отсутствии воздушной дымки на натуре. Четкий и резкий передний план и некоторый спад резкости в глубину всегда сообщают снимку известную пространственность, многоплановость.

Именно так ориентирована глубина резкого изображения пространства в снимке В. Ковригина „Фонтан Каменный цветок“ (фото 66), где передний план дается максимально резким, второй план менее резким и дальний план еще менее резким. В результате такого распределения

резкости на снимке хорошо чувствуется пространство, ясно видно, что край бассейна, фонтан и павильон „Москва“ находятся на разном расстоянии от объектива фотоаппарата и, следовательно, от зрителя. Этому также помогает и высветление тонов в глубине кадра.

Иначе воспринимается пространство на снимке того же автора „ВДНХ. Фонтаны ночью“ (фото 67). Здесь передний и дальний планы имеют одинаковую степень резкости и, кроме того, близки по тональности. В результате глубина пространства в снимке теряется и кажется, что фонтаны и павильон „СССР“ находятся в непосредственной близости друг к другу.

Характер спада резкости и степени нерезкости дальнего плана в различных случаях могут быть разными. Так, при съемке портрета резкость дальнего плана может отсутствовать полностью в том случае, если фотограф не ставит перед собой задачу показать портретируемого в определенной обстановке и если показ этой обстановки не является обязательным или желательным при изобразительном решении темы.

В других случаях, когда окружающая обстановка важна для характеристики портретируемого, как это бывает, например, в производственном портрете, резкость в глубине может теряться лишь в некоторой степени так, чтобы предметы окружающей обстановки изображались достаточно ясно. Но в то же время степень резкости предметов на снимке должна указывать на их размещение в пространстве относительно главного объекта изображения, на их удаленность от портретируемого.

При съемке общих планов, где по смыслу часто бывает одинаково важен показ предметов переднего плана и глубины, может быть допущена лишь очень незначительная потеря резкости в глубине и т.д.

Спад резкости изображения в глубину помогает изображению пространства на снимке. Потеря резкости в отдалении воспринимается зрителем как естественная закономерность, наблюдаемая в реальной действительности.

Но значительно хуже воспроизводится пространство на снимках, где глубина ориентирована так, что при резком изображении дальей передний план нерезок. Такое распределение резкости в кадре, идущее в разрез с привычными жизненными представлениями человека, чаще всего воспринимается как техническая неточность, поскольку она возникает в результате неправильного использования изобразительных средств фотографии.

В тех случаях, когда главный объект изображения находится в глубине, а световая обстановка съемки не позволяет уменьшить диаметр действующего отверстия объектива и тем увеличивает глубину резкоизображаемого пространства, следует избегать включения в композицию переднеплановых элементов. Если же передний план необходим, а резким его получить не удастся, предметы переднего плана рекомендуется освещать менее ярко, с тем чтобы они не привлекали к себе внимания зрителя.

Таковы элементы, из которых складывается решение пространства в фотографическом снимке.

Еще раз следует подчеркнуть значение, которое имеет передача трехмерного пространства на плоскости снимка для общей его выразительности. Снимок, в котором выражено пространство, более полно передает картину действительности, что является одной из главных задач реалистического фотоизображения.

Ориентировка глубины резкоизображаемого пространства в целях передачи многоплановости и для выражения в снимке пространства на плоскости должна осуществляться в соответствии со смысловыми, тематическими задачами.

Например, в ряде случаев репортажной съемки задача изображения пространства может отойти на второй план. Многие репортажные снимки строятся как средний, поясной план, где человек является центром композиции. Рамка кадра при этом очерчивает относительно небольшое пространство, которое к тому же бывает довольно плотно заполнено материалом. Важнее всего в таком случае добиться акцента на главном объекте изображения, и этому может способствовать соответствующая ориентировка глубины резкого изображаемого пространства.

При резком изображении главного объекта, например, человека, стоящего у станка, может быть допущена нерезкость деталей этого станка на переднем плане. Детали могут быть переданы со степенью резкости минимальной, но еще достаточной для того, чтобы они узнавались зрителем. Второстепенные детали, таким образом, не отвлекают внимания зрителя от сюжетно важного элемента кадра и в то же время органически входят в общую композицию снимка, характеризуют обстановку, в которой происходит действие.

Изображение объемной и контурной формы фигур и предметов

Изображение объемной формы фигур и предметов на плоскости снимка также связано с законами линейной и тональной перспективы и подчинено этим законам, поскольку перспективное изображение того или иного предмета должно производить на человека то же впечатление, что и сам действительно существующий предмет.

Любой предмет, расположенный в пространстве, всегда имеет известную протяженность в глубину, и, следовательно, отдельные его элементы, находясь на различном расстоянии

от фотоаппарата, будут рисоваться на снимке в различных масштабах. При изменении расстояния от точки съемки до объекта изменяются масштабные соотношения отдельных элементов изображения на снимке; это и определяет в значительной степени характер фотографического изображения предмета.

На рис. 7 дано схематическое изображение предмета (куб), получаемое при съемке с различных расстояний. Фигура *а* образуется при большом удалении точки съемки от объекта съемки. Вследствие того что разница расстояний от точки съемки до ближней и дальней вертикальных граней куба здесь очень незначительна, масштаб изображения этих граней почти одинаков, в связи с чем крайне незначительно и перспективное сокращение горизонтальных граней куба: верхние и нижние линии почти параллельны. В результате объемные и пространственные формы предмета выражаются слабо, объемный предмет выглядит на рисунке почти плоским.

По мере приближения точки съемки к объекту разница расстояний от объектива до ближней и дальней вертикальных граней куба возрастет (фигуры *б* и *в*); одновременно все значительнее становится разница масштабов изображения этих граней. Горизонтальные грани куба приобретают ясно выраженную направленность к боковым точкам схода. В результате изображение становится перспективным, предмет как бы приобретает объемность и пространственность.

Дальнейшее приближение точки съемки к снимаемому объекту приводит к утрированной, „усиленной“ перспективе изображения, непривычной для глаза. Хотя пространство и в этом случае также правильно передается на снимке с помощью оптической системы, непривычность, необычность перспективного рисунка приводит к тому, что объем и форма куба воспринимаются как деформированные, искаженные. Например, в фигуре *г* объект съемки перестает восприниматься как правильный параллелепипед.

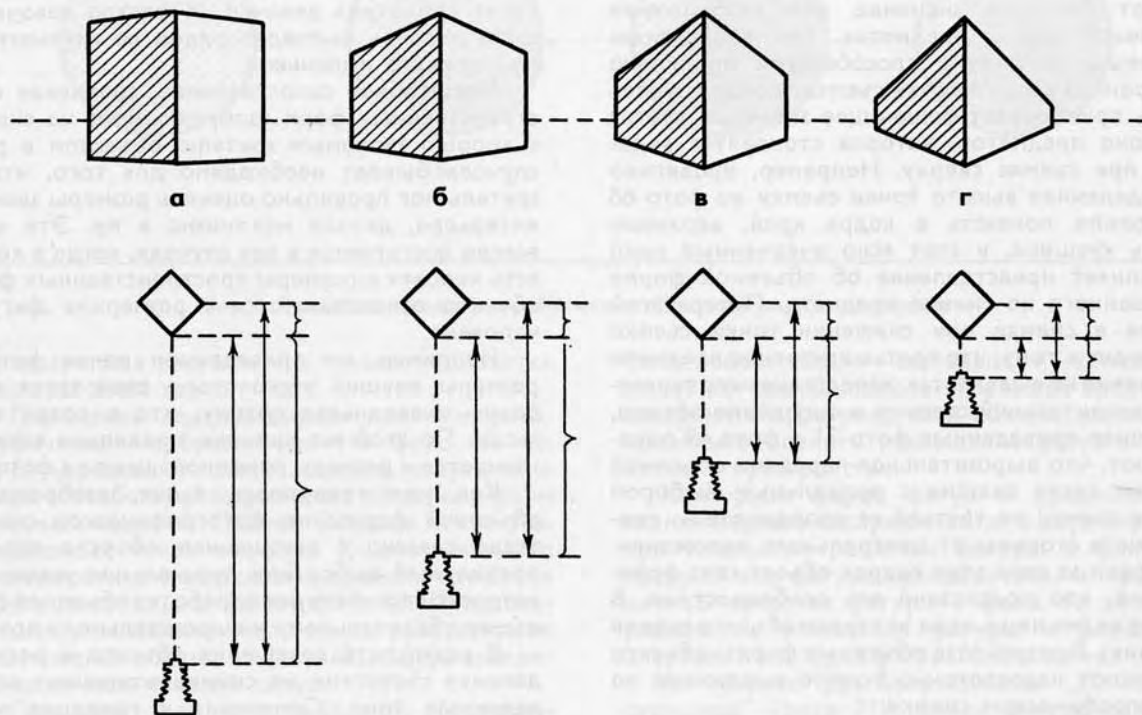


Рис. 7. Влияние расстояния, с которого ведется съемка, на изображение объемной формы

Таким образом, расстояние, с которого ведется съемка, имеет большое значение для выразительности изображения трехмерных предметов на плоскости снимка.

Две другие координаты, определяющие положение точки съемки в пространстве, тоже имеют большое значение для изображения объемной формы предметов. Так, выражению объемов на снимке способствует правильно выбранная высота точки съемки: в ряде случаев здесь приобретает решающее значение третья сторона предметов, которая становится видимой при съемке сверху. Например, правильно определенная высота точки съемки на фото 68 позволила показать в кадре край, верхнюю грань кувшина, и этот ясно очерченный овал дополняет представление об объемной форме показанного на снимке предмета. Потеря этой линии в снимке при снижении точки съемки приводит к тому, что третье измерение предмета на снимке не выявляется, вследствие чего теряет ся в значительной степени и ощущение объема.

Ранее приведенные фото 31 и фото 69 показывают, что выразительная передача объемной формы тесно связана с правильным выбором точки съемки по третьей ее координате — смещению в стороны от центрального положения. В первом из двух этих кадров объект снят фронтально, что подсказано его особенностями. В кадре видна лишь одна из сторон объекта съемки (здания). В результате объемные формы объекта получают недостаточно полное выражение на фотографическом снимке.

При съемке второго кадра точка съемки смещена от центрального положения. В результате видны две стороны изображаемого здания, а основные линии в кадре приобретают известную направленность, устремляясь к боковым точкам схода. При этом объемная форма предметов выражается более полно.

Характер пространственных форм объекта съемки может быть подчеркнут масштабными

сопоставлениями, специально использованными при построении кадра. По этому принципу построен снимок В. Ковригина „ВДНХ. В зоне отдыха“ (фото 70), на котором внушительные размеры скульптуры становятся особо ощутимыми благодаря тому, что перед скульптурой стоит крохотная девочка. И фигура девочки в свою очередь выглядит рядом со скульптурой подчеркнуто маленькой.

Масштабное сопоставление, сравнение пространственных форм изображаемого на снимке с хорошо знакомым зрителю объектом в ряде случаев бывает необходимо для того, чтобы зритель мог правильно оценить размеры здания, интерьера, детали механизма и пр. Эта цель всегда достигается в тех случаях, когда в кадре есть человек и размеры пространственных форм объекта сопоставляются с размерами фигуры человека.

Например, на приведенном ранее фото 9 размеры ковшей экскаватора становятся особенно очевидными потому, что в кадре есть люди. По этой же причине правильно воспринимаются и размеры огромного цеха на фото 65.

Как уже говорилось выше, изображение объемной формы на фотографическом снимке тесно связано с освещением объекта съемки, правильный выбор или специальная установка которого способствуют отработке объемной формы, ее убедительному и выразительному показу.

В результате освещения объекта и распределения светотени на снимке возникают определенные тона. Сочетания и градации этих тонов позволяют передать на плоскости форму предметов. Так, на рис. 8 фигура *a* нарисована одним тоном. В результате никакого объема здесь нет, фигура выглядит плоской, воспринимается как круг. Увеличение числа тонов, участвующих в построении фигуры, и появление промежуточных тонов в фигурах *б*, *в* и *г* позволяют выразить объем шара на плоскости. Объем становится тем убедительнее, чем больше тонов

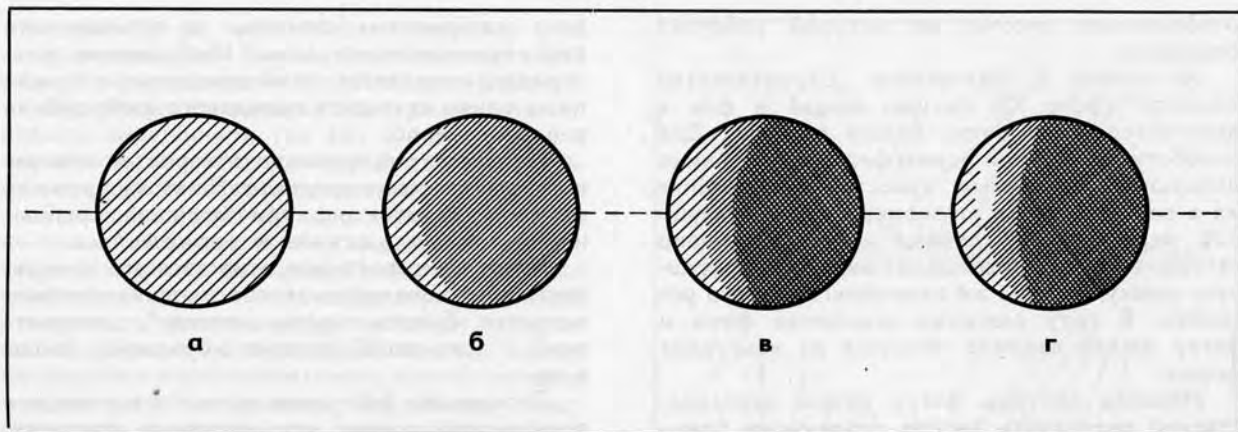


Рис. 8. Градация тонов при изображении объемной формы на плоскости

используется в рисунке, чем тоньше становится градация этих тонов.

Положение подтверждается также и фотографическим изображением. На фото 43, 45, 47, 51 чередование светов, бликов, полутеней и теней способствует выражению объемных форм гипсовых моделей. Причем большое число разнообразных тонов на фото 51 дает большие возможности для выражения объема, чем более короткая тональная гамма фото 45. При дальнейшем уменьшении числа тонов, участвующих в построении объема на фото 49, модель воспринимается как плоский силуэт.

Градация тонов на фото 26 и 69, образованная правильно найденным в обоих случаях освещением, рисует объемы архитектурных форм; освещение на фото 18, 44, 46, 52, 56 выражает пластику объемных форм лица и т.д.

Очертание контурных форм фигур и предметов способствует ясности и реалистичности их показа на снимке. Контур фигуры, видимые на снимке в той степени четкости, которая обусловлена общим изобразительным замыслом

фотографа, общий световым и тональным решением снимка, помогают зрителю правильно воспринять пространства и объемы на снимке, правильно оценить размещение фигур и предметов в пространстве.

Контурная форма фигур и предметов на снимке хорошо воспринимается в двух случаях: при тональном различии фигуры и фона, на который эта фигура проецируется, и при различных яркостях фигуры и фона, то есть при раздельном освещении фигуры и фона, при очертании контуров фигуры светом в частности.

На снимке Дм. Бальтерманца „Отважная сварщица“ (фото 71) темная фигура электросварщицы, работающей на строительстве высотного здания на большой высоте, проецируется на светлый фон городского пейзажа, и контурная форма фигуры четко рисуется за счет различия этих тональностей. Тональное различие переднего плана и глубины использовано автором снимка не только для обрисовки контуров фигуры, но и для решения пространства, очень хорошо переданного в снимке, и

отображения высоты, на которой работает сварщица.

На снимке В. Шаховского „Строительство тоннеля“ (фото 72) фигуры людей и фон в действительности очень близки по тону. Для отработки контурной формы фигур автор снимка использует различные яркости, распределяя их в соответствии с закономерностями воздушной перспективы: глубина кадра насыщена светом, контровое освещение выявляет воздушную дымку, фигуры же освещены во много раз слабее. В силу различия освещения фона и фигур людей отлично читается их контурная форма.

Наконец контуры фигур можно непосредственно очерчивать светом, создающим повышенные яркости этих контуров. На фото 73 и 74 контурные формы фигур ясно читаются на фоне именно благодаря тому, что они четко очерчены (в первом случае — задне-боковым, во втором — контровым солнечным светом).

Таковы основные приемы изображения объемных форм на фотографическом снимке.

Изображение фактуры

Реалистическое изображение действительности выразительными средствами искусства связано с обязательной передачей фактур реального мира. Убедительно переданная фактура увеличивает сходство снимка с оригиналом и дает возможность зрителю, рассматривающему картину или снимок, получить точное представление о предмете, об объекте съемки.

Достаточно вспомнить такие произведения живописи, как „Боярыня Морозова“ В. И. Сурикова с мастерским изображением поверхности парчи, бархата и снега, развороченного полозьями саней, на первом плане; или „Пруд в парке“ В. Д. Поленова с тонкой передачей поверхности воды и пр., чтобы понять все значение правди-

вого изображения фактуры в произведении реалистического искусства. Изображение фактур здесь не является некой самоцелью, а служит лишь одним из средств правдивого изображения реального мира.

Под фактурой понимается характер поверхностного строения предмета. По этому признаку фактуры делятся на три большие группы: матовые, глянцевые и зеркальные.

К матовым фактурам относятся все поверхности, имеющие шероховатое строение: клеевые покраски, бумаги сортов „ватман“, „полуватман“ и „слоновая“, хлопчато-бумажные ткани и пр.

Глянцевыми фактурами являются все гладкие поверхности, такие, как масляные покраски, бумаги типа „меловая“, шелковые ткани (например, атлас) и т.д.

К зеркальным фактурам относятся все гладко полированные поверхности металлических, стеклянных и других подобных предметов.

В прямой зависимости от поверхностной структуры находится и характер отражения фактурой падающего на нее света. Так, матовые поверхности отражают свет одинаково во всех направлениях (диффузное отражение), как это показано на рис. 9 (фигура а). Параллельный пучок лучей, направленный свет, падающий на такую поверхность, отражается от нее в виде мягкого рассеянного света; поверхность при этом выглядит равномерно и мягко освещенной.

Количество отраженного от глянцевой фактуры света зависит от углов, под которыми на такую поверхность падает свет и под которыми она рассматривается. Так, под углом зеркального отражения образуется максимальное отражение (зеркальная составляющая), под другими углами света отражается тем меньше, чем меньше угол падения (фигура б).

При равномерном освещении глянцевой поверхности на ней под определенными углами образуются мягкие блики, имеющие повышен-

ную яркость по сравнению с яркостью всей поверхности. Эти блики позволяют отличить глянцевую поверхность от поверхности матовой.

Отражение от глянцевой поверхности можно назвать смешанным, так как в этом случае в потоке отраженного света наряду с диффузной составляющей имеется составляющая зеркальная.

Зеркальная фактура характеризуется только направленным отражением падающего на нее света (фигура в). Вследствие такого характера отражения даже при освещении зеркальной поверхности равномерным световым потоком на ней образуются лишь яркие жесткие блики, являющиеся отражением самого источника света в зеркальной поверхности. Вне бликов ввиду отсутствия в отраженном свете диффузной составляющей зеркальная поверхность выглядит темной, неосвещенной.

Для передачи фактуры предметов на фотографическом снимке решающее значение имеет соответствующее их освещение.

Так, при освещении матовых фактур с мелкой, неразличимой глазом поверхностной структурой следует учитывать их свойство отражать свет диффузно. Благодаря такому отражению и мельчайшему, не воспринимаемому глазом рельефу фактуры снимаемые предметы нуждаются в тонкой световой отработке, очерчивании светом складок, изгибов и граней объемных форм. Такое освещение как бы рассекает плоскости с матовой поверхностью и нарушает их однообразие.

При избытке света или при передержке матовые фактуры передаются на снимке в виде забитой светом однообразной и скучной поверхности; при этом зачастую теряется и пластика объемных форм, объект выглядит на снимке плоским и невыразительным.

Другой разновидностью матовой фактуры являются поверхности с крупнозернистой структурой, хорошо различимой глазом. Для выявления поверхностной структуры таких ше-

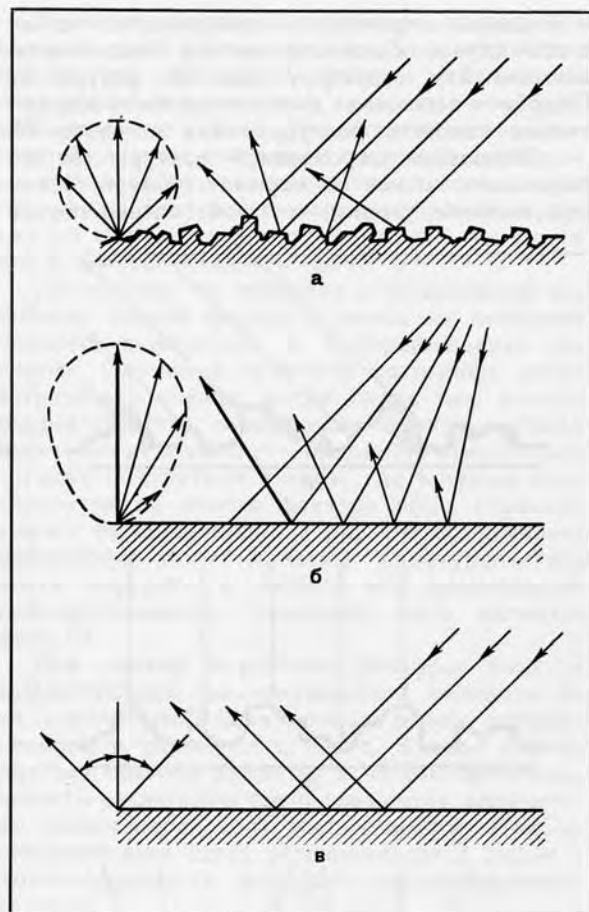


Рис. 9. Отражение света от различных фактур

роховатых поверхностей необходимо освещать их косыми пучками направленного света, как бы скользящего по освещаемому предмету.

Действительно, только косой пучок направленного света способен обрисовать выпуклости

и впадины шероховатой поверхности, только в этом случае образуются света и тени, очерчивающие эту структуру (рис. 10, фигура а). Подобное освещение дает возможность выразительно показать фактуру ткани на фото 75.

Освещение шероховатой фактуры светом, падающим на нее по нормали (фигура б) или под малыми углами, а также освещение ее

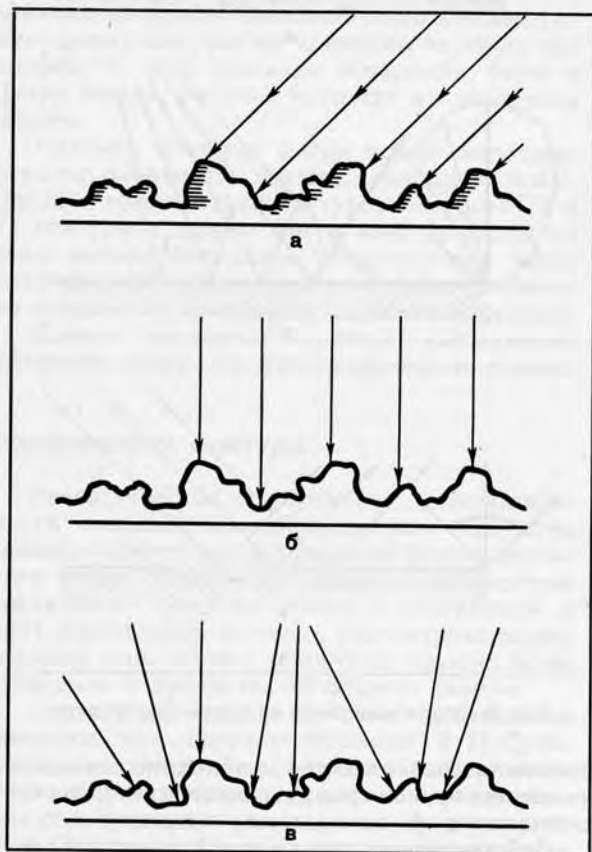


Рис. 10. Значение освещения для выявления фактуры

рассеянным светом (фигура в) не дает возможности показать на снимке характерные особенности данной поверхности. В этом случае бывают в одинаковой степени освещены и выпуклости и впадины, вследствие чего рельефность поверхности сглаживается, и фактура, теряя на снимке свои главные признаки, искажается. В результате изображение теряет свою живость и убедительность.

В освещении глянцевых фактур, как и всяких других, следует учитывать их характерные особенности. Как указывалось выше, глянцевая фактура дает смешанное отражение, при котором под определенными углами на освещаемой поверхности образуются мягкие блики. При освещении такой фактуры следует использовать косые световые пучки — свет, направленный под некоторым углом к освещаемой поверхности. Вместе с тем, во избежание образования слишком ярких бликов, свет в этом случае должен быть смягчен; возникает необходимость применять наряду с направленным рисующим светом и рассеянный заполняющий свет.

В случаях когда при фотосъемке используются специальные осветительные приборы, направление световых потоков которых целиком зависит от фотографа, нахождение углов падения света, благоприятных для отработки глянцевой фактуры, представляется задачей легко разрешаемой. При съемке в существующих условиях освещения эти углы могут быть учтены лишь соответствующим выбором точки съемки.

При выборе точки съемки прежде всего решаются смысловые и композиционные задачи, но в ряде случаев может быть принята во внимание и отработка светом фактуры там, где это представляется существенно важным. Фото 76 — пример удачной отработки светом глянцевых фактур в существующих условиях освещения. В основе светового построения снимка лежит контровой свет, четко обрисовывающий контурные формы предметов и заставляющий бликовать

глянцевые фактуры, что оживляет все изображение.

Наиболее сложными, в смысле световой обработки и воспроизведения фотографическим путем, являются фактуры зеркальные. Яркие жесткие блики в местах зеркального отражения самого источника света и очень незначительная яркость других участков освещаемой поверхности (вследствие отсутствия диффузной составляющей в отраженном свете) приводят к возникновению высокого интервала яркостей, трудно воспроизводимого на фотографических светочувствительных материалах. В этих случаях изображение получается высококонтрастным, состоящим из белых забытых светом бликов и черных поверхностей, находящихся в области недодержек. Такое изображение дает совершенно искаженное представление о фактуре предмета. Полированный или никелированный металл, который в действительности воспринимается глазом как светлый, блестящий, на фотографическом снимке получается темным, почти черным. Объемная форма металлических предметов очерчивается при этом только яркими бликами при полной потере ее пластики.

При освещении зеркальных фактур прежде всего следует избегать применения резкого направленного света, лучше использовать свет мягкий, рассеянный, что дает возможность несколько смягчить яркость образующихся бликов. Но даже и этот рассеянный свет не дает еще нужного высветления зеркальной поверхности. Здесь необходима особая схема расстановки осветительных приборов.

Зеркальная поверхность отражает в себе окружающие ее предметы. И если лучи осветительных приборов направить на эти предметы, начинает высветляться и отражающее их зеркало. И тогда на снимке зеркальные поверхности приобретают свойственную им светлоту, дающую представление о характере зеркальной фактуры.

Полное уничтожение бликов не является здесь задачей фотографа, так как отсутствие бликов на зеркальной фактуре лишает ее существенных признаков, делает ее трудно узнаваемой на снимке. Так, обработка стеклянных предметов контровым светом, бликующим на гранях и полированных поверхностях этих предметов, дает возможность изобразить предмет на снимке именно таким, каким мы видим его в действительности (фото 77).

До сих пор мы говорили о специальной обработке светом фактур с целью их наиболее полного выражения и воспроизведения на снимке. Однако в практике фотографа могут встретиться случаи, когда перед ним встанут задачи скрытия, нивелировки фактуры. Такие задачи могут возникнуть, например, в некоторых случаях портретной съемки, где излишне подчеркнутая на снимке фактура лица, строение кожи с ее морщинками и другими возможными дефектами могут привести к натуралистичности портрета и лишить его необходимой художественности, примером чего является фото 78.

Для мягкой обработки фактуры лица и выразительной, но ненавязчивой передачи ее на снимке необходим точный баланс направленного и рассеянного света. В этом случае портрет обычно решается в мягкой светотени, яркость рисующего света снижается, количество рассеянного света увеличивается. Прибор заполняющего света устанавливается рядом с фотоаппаратом и освещает портретируемого спереди.

Стремление к мягкой обработке фактуры лица в портрете никоим образом не должно приводить к полному ее исчезновению. Снимок, в котором фактура лица никак не выявлена, лишается всякой живости, а лицо при этом становится какой-то меловой маской.

Но и в портретной съемке далеко не всегда возникают задачи нивелировки фактуры лица.

Часто бывают случаи, когда характер лица и художественные задачи как раз требуют полноценного ее выявления. Примером может служить характерный портрет казахской женщины работы А. Штеренберга (фото 79), где фактура лица на снимке выражена в полную силу.

Таким образом, при сочной светотени, при правильном определении направления рисующего света и точной дозировке заполняющего света портрет сохранит и пластику объемных форм и элементы фактуры кожи лица. Портрет каменотеса Хачика Кашкаряна работы Г. Копосова (фото 80) является примером удачного использования освещения и светотеневого рисунка изображения для отработки фактуры лица. Задне-боковой свет, скользя по рельефу лица, образует яркие блики, передающие характерный блеск кожи. Косой пучок световых лучей вырабатывает не только рельеф объемной формы лица, но и его фактуру. Следует отметить простую и строгую композицию портрета, его собранность в тоне. Хорошо найденная поза, характерный жест, точное композиционное, световое и тональное решение делают этот портрет по-настоящему художественным, образным изображением человека. — Здесь выражен его характер, а не только запечатлен внешний облик.

Таково значение передачи фактуры в реалистическом фотопортрете, где фактура способствует правдивому и выразительному изображению человека со всеми его индивидуальными особенностями.

Изображение цвета

С возникновением и развитием цветной фотографии перед мастерами советского фото встала проблема цветовой организации, цветового решения, колорита фотографического снимка.

Понятие „колорит“ пришло в фотографию из живописи, где этим термином обозначается общая цветовая организация произведения живописи, взаимное соподчинение и связь различных цветов в картине, направленные в реалистическом искусстве на раскрытие идейного содержания произведения.

Часто, анализируя колористическое решение живописного полотна, говорят о „золотистом колорите“, „серебристом колорите“, о том, что произведение живописи выдержано в серо-голубых, коричневых или в каких-либо других тонах. При этом имеется в виду определенный цветовой тон, доминирующий в данной картине, некоторый „средний тон“, с которым согласованы все остальные цвета и который вследствие этого объединяет их в единое целое.

Однако не во всех произведениях живописи, совершенных по колориту, можно обнаружить такой доминирующий цветовой тон, и наличие такого тона в живописном полотне далеко не обязательно. В ряде выдающихся произведений живописи в основу их цветового построения положена целая гамма цветов. Например, художник Коровин решал многие из своих полотен на использовании богатства полной гаммы красок, на сочетании синего, красного, желтого, зеленого и других цветов и добивался очень интересных колористических решений.

Единство колорита в этих случаях достигается точностью подбора оттенков того или иного цвета, выбором цветового тона, светлоты и насыщенности каждого цвета в картине, определением места, которое каждый из этих цветов занимает в живописном полотне, размещением цветов, решением вопроса о гармоническом сочетании цветов, стоящих в картине рядом, и т.п.

Таким образом, определенный доминирующий цветовой тон, лежащий в основе цветовой организации картины, является лишь частным случаем решения вопросов колорита; само же

понятие „колорит“ объединяет значительно более широкий круг возможных гармонических цветовых сочетаний.

В цветной фотографии понятие „колорит“ имеет в принципе тот же смысл, что и в живописи, хотя определенного цветового решения снимка фотограф добивается иными средствами, чем художник-живописец.

Колорит фотографического изображения, направленный на решение задач содержания, зависит от многих факторов, решающим из которых являются цветовая характеристика объекта съемки и условия освещения, эффект освещения, при котором ведется съемка. При этом имеется в виду, что цветофотографические характеристики негативных и позитивных материалов, экспозиционный режим и процесс фотохимической обработки негатива и позитива обеспечивают правильность цветопередачи при съемке.

Цветовая характеристика объекта в ряде случаев, как, например, при событийной съемке, не может изменяться фотографом в целях создания определенного колорита. В этих случаях колористическое решение снимка будет целиком зависеть от условий освещения.

Но многие жанры художественной фотографии дают фотографу возможность активного вмешательства в цветовую организацию объекта съемки. В ряде случаев при съемке могут быть исключены из кадра отдельные элементы объекта, нарушающие цветовое единство кадра. Работа над поставленным портретом допускает в известной степени выбор цвета костюма портретируемого, цветности фона и других элементов композиции. Большие возможности для получения интересных колористических решений дает пейзаж, где фотограф волен выбирать натуру и наиболее благоприятные условия освещения. Интересные результаты могут быть достигнуты и при съемках натюрморта, дающего фотографу большие возможности подбора

предметов по цветам, сочетание которых образует тот или иной колорит снимка.

Колорит фотографического изображения находится в тесной связи с условиями освещения.

Общеизвестно, что цвет предмета видоизменяется в зависимости от цветности света, которым этот предмет освещен, так как вступают в силу законы смешения цветов. Например, поразному выглядит синий цвет, освещаемый дневным светом и освещаемый светом ламп накаливания. В составе белого дневного света имеется достаточное количество синих лучей, которые и отражаются синей освещаемой поверхностью. В результате такого освещения и отражения поверхность выглядит синей, цвет ее будет ярко выражен. В спектральном составе желтого света ламп накаливания синее излучение почти отсутствует. И, так как освещаемая поверхность может отражать только лучи одного с ней цвета, поверхность синего цвета под лучами ламп накаливания будет выглядеть более темной, чем при дневном освещении, то есть почти черной. Красный цвет выглядит черным при его освещении источником под синим светофильтром; в красных лучах насыщенность красного цвета повышается и т.д.

Свет разных источников имеет различную цветность, и, следовательно, при освещении какого-либо объекта данным конкретным источником света все цвета этого объекта должны изменяться. Действительно, один и тот же пейзаж выглядит на снимке совершенно различно по колориту, если он снят, например, при высоко стоящем солнце, когда объект освещен белым дневным светом, или в предвечерние часы, на закате, когда объект освещается красноватым светом заходящего солнца.

Но от характера эффекта освещения зависит не только изменение цветов объекта съемки под влиянием цветовой характеристики источника света. Этот момент имеет большое значение для образования колорита фотографического изо-

бражения. Но не менее важную роль здесь играет раскладка светотени на объекте съемки, целиком зависящая от характера эффекта освещения и во многом определяющая колорит фотоизображения.

В самом деле, эффект ночного освещения обуславливает наличие в кадре больших слабо освещенных или вообще не освещенных пространств, а в темноте, как известно, почти не воспринимаются хроматические цвета, приближающиеся в этих условиях освещения к цветам ахроматическим. Таким образом, эффект освещения и свойственная ему раскладка светотени, преобразуя цвета объекта, самым решающим образом влияют на колорит изображения.

Каждый конкретный эффект освещения в реальной действительности характеризуется совершенно определенной раскладкой светотени на данном конкретном объекте съемки. Так, при освещении интерьера дневным рассеянным светом из окон наибольшие яркости возникают в непосредственной близости от окон и становятся тем меньшими, чем дальше освещаемый предмет находится от этого „источника света“. Четкой светотени при этом не образуется, так как „источник света“ в данном случае является значительной по размерам „светящейся площадью“ и на объекте имеется достаточное количество рассеянного света.

При солнечном освещении тени от предметов ложатся в одном направлении, контраст освещения значителен, на объекте образуется четкая светотень и т.д.

Распределение светотени на объекте, сочетание освещенных и теневых пространств в кадре и видоизменения цветов объекта, зависящие от спектрального состава света, приводят цвета объекта к определенному соотношению. Эффект освещения как бы увязывает цвета.

Это всегда следует иметь в виду фотографу в тех случаях, когда съемка ведется с исполь-

зованием двух, трех и более осветительных приборов, при создании для целей фотосъемки специальных условий освещения. Особенно внимательно следует относиться к воспроизведению закономерностей эффекта освещения в том случае, когда в кадре бывает виден действующий источник света, освещающий объект съемки, например горящая настольная лампа, люстра и пр. Используемыми при съемке дополнительными источниками освещения, специальными осветительными приборами обычно усиливают свет, подсвечивают глубокие тени, поднимают яркости слабо освещенных участков объекта съемки и таким образом создают на объекте баланс яркостей, обеспечивающих ведение съемки при правильном экспозиционном режиме.

Однако бывают случаи, когда в жертву этим техническим задачам приносятся художественные задачи освещения, когда специальным освещением нарушается правда реального освещения, а вместе с ней и закономерности колорита снимка. Причины неудач цветового решения снимков часто лежат именно в неправильной работе фотографа со светом, в условности освещения, создаваемого специально для целей фотосъемки.

Действительно, при фотосъемке часто образуется избыток света в местах, где при естественном эффекте освещения должна находиться глубокая тень. Общий контраст освещения, характеризующего данный эффект, порой снижается до того, что весь объект заливается равномерным и маловыразительным светом, часто еще направленным со стороны фотоаппарата. Подобная работа со светом приводит к полному отсутствию колористического единства в снимке, к пестроте изображения. При таком освещении все цвета объекта начинают жить своей собственной жизнью, не увязанные между собой эффектом освещения и характерной для него раскладкой светотени.

Таким образом, работа над колоритом фотографического изображения требует, чтобы в основе специального освещения, создаваемого для целей фотосъемки, всегда лежал естественный, реальный эффект освещения, основные закономерности которого не должны нарушаться дополнительными источниками света. Действие всех вспомогательных осветительных приборов должно быть подчинено основному из них, воспроизводящему или усиливающему эффект реального источника света в кадре, что является необходимым для решения колористических задач. И только при соблюдении этих условий возможно получение фотографических снимков, решенных в определенном колорите.

Понятие „колорит“ в специфическом значении существует и в черно-белой фотографии. Известно, что все хроматические цвета имеют три основные характеристики: цветовой тон, который определяется доминирующей длиной волны, насыщенность, или степень выражения цветового тона по отношению к спектральному цвету той же длины волны, принятому за 100%, и светлота, которая является синонимом яркости.

Эти хроматические цвета при воспроизведении их в черно-белом снимке преобразуются в ахроматические цвета, в гамму черно-белых тонов, различающихся между собой только по светлоте. Таким образом, хроматические цвета при изображении их на снимке теряют две из своих характеристик — цветовой тон и насыщенность, но сохраняют третью — светлоту, по которой и узнается цвет в черно-белой фотографии.

Светлота должна быть особенно тщательно и точно передана на снимке, если теряются остальные характеристики цвета. И действительно, искаженная на снимке светлота цвета часто лишает снимок жизненной правды; особенно это ощущается при изображении на снимке объектов, хорошо знакомых зрителю. Например,

синее небо при некоторых условиях освещения и съемки воспроизводится на снимке в виде яркой белой поверхности, и это всегда обедняет снимок, так как синий цвет неба связан в нашем представлении с определенной, правда, варьирующейся в довольно широких пределах светлотой, никогда не доходящей до светлоты белого цвета. Очевидно, синее дневное небо должно передаваться на снимке не белым, а различными серыми тонами.

При использовании оранжевых или красных светофильтров небо на снимке приобретает темную тональность, также идущую вразрез с нашими представлениями о светлоте синего дневного неба. Поэтому такие снимки оцениваются глазом как сделанные ночью, поскольку темный тон неба адресует зрителя именно к этому времени суток.

Ахроматические цвета, соединенные в кадре в различных соотношениях, подобно хроматическим цветам, создают определенное зрительное впечатление. Оно основано на взаимоотношении и взаимосвязи этих цветов, гамме светлот, или, как принято говорить, тональности изображения, которая и является своеобразным колоритом черно-белого фотографического снимка.

Колорит черно-белого изображения, как и цветного фото, зависит от целого ряда факторов, важнейшими из которых являются цветовая характеристика объекта съемки и эффект освещения.

Так, светлая тональность фото 81 обусловлена прежде всего светлыми тонами самого объекта съемки — волос девушки, фона и пр. Очевидно, черные волосы или темные участки фона привели бы к разрушению общего тонального рисунка кадра.

Но тональное решение снимка, заложенное в цветовой характеристике объекта съемки, поддержано и световым рисунком. Освещение здесь строится на короткой светотени, теневые

участки по отношению к светам занимают в кадре относительно небольшие площадки, контрасты светотени очень невелики. Очевидно, контрастная и более ярко выраженная светотень образовала бы тона, диссонирующие с общим колоритом изображения.

Особо активную роль в тональном решении фото 82 (Н. Селюченко — „На строительстве Киевского метро“) играет использованный здесь эффект освещения.

В динамике труда, в дожде искр электросварки видим мы на этом снимке людей. Безусловно, объект съемки здесь был достаточно многоцветен и при освещении его общим рассеянным светом могло образоваться достаточно пестрое по тонам фотографическое изображение. Но единичный источник света привел все цвета объекта в тональное единство. Он образовал яркий тональный акцент на сюжетно важном элементе кадра и оставил неосвещенными значительные пространства, что обусловило темную тональность фотоизображения.

Эффект освещения во многом определяет тональное решение снимка не только при освещении объекта источником искусственного света. И естественное натурное освещение также коренным образом влияет на тональный рисунок кадра, примером чего является фото 83. И здесь под влиянием общего рассеянного света пасмурного дня цвета объекта как бы угасают, теряют свою яркость и насыщенность, что и приводит к образованию единой гаммы тонов на снимке. Такой колорит изображения передает атмосферу осени, насыщает снимок настроением.

Характер тонального рисунка снимка в какой-то степени зависит и от использованных при съемке оптических систем. Фотоизображение рисуется объективом на светочувствительных слоях, поэтому существует различие оптического рисунка в снимках, сделанных объективами с разной степенью коррекции.

Нарушения точности фотографической фиксации объекта в этом случае сводятся в основном к изменению кружка рассеяния с помощью оптической системы (сферическая aberrация) или к изменению характера преломления цветных лучей, проходящих через объектив (хроматическая aberrация).

Но степень мягкости (нечеткости) изображения в фотоснимке, и особенно в репортажных работах, ограничена тем, что фотографическое изображение — это очень конкретное, реалистическое, непосредственно связанное с жизнью изображение. Поэтому в современной фотографии мягкое, размытое оптикой изображение встречается относительно редко и всегда точно оправдано содержанием фотографической картины.

Немотивированное применение мягкого оптического рисунка изображения обычно сводит работу фотографа к чисто формальным поискам и недопустимо в практике советской фотографии.

Видение человеком окружающего мира можно условно разделить на две фазы: „общее видение“ и „рассматривание“. „Вглядеться“, „рассмотреть“ — значит увидеть и зафиксировать в своем восприятии ряд структурных деталей формы и поверхности объекта. При рассматривании мы видим не „жестко“, а четко и точно, тогда как при общем видении мы видим предметы не „мягко“, а обобщенно. Это основано как на устройстве глаза и его способности к аккомодации, так и на характере восприятия зрительных образов.

Вследствие этого лучшими оптическими системами (объективами) оказались те, которые создавали рисунок изображения, наиболее близкий к характеру наших зрительных восприятий при условии общего видения. Объективы с излишне точной передачей структурных особенностей объекта оказались непригодными, так же как и слишком малые действу-

ющие отверстия объективов (большие деления диафрагмы).

Но тем не менее в ряде случаев мягко рисующая оптика используется в практике фотографии. Она дает возможность особой художественной трактовки снимаемого объекта, живописной его передачи средствами фотографии.

Однако и в этих случаях фотоизображение непременно связывается с характером наших зрительных восприятий, с впечатлением, которое производит на человека данный пейзаж, жанровая сценка и пр., с настроением, которое вызывает у зрителя то или иное состояние природы, те или иные краски жизни.

Растушеванные контуры, мягкие незаметные переходы, тонкая градация и пластика тона в этих снимках станут активными элементами общего тонального рисунка, своеобразного колорита черно-белого фотоснимка.

Тональность черно-белого изображения также зависит и от использования при съемке различных светофильтров, приводящих к перегруппировке тонов в кадре. Небо, передающееся ярким белым тоном при съемке без фильтра, под действием желтого светофильтра приобретает серый тон и совершенно темнеет под действием красного светофильтра. Тени на снегу темнеют при использовании желтых и оранжевых светофильтров, а общий тональный рисунок изображения при этом теряет мягкость тональных переходов, становится более контрастным. Желтые цвета объекта светлеют на снимке при использовании желтого светофильтра и могут передаваться совершенно белым тоном, если применяется оранжевый светофильтр, и т.д.

Оказывают свое влияние на тональность черно-белого фотоизображения и другие оптические насадки на объектив, использованные при съемке или проекционной печати. Сетки, диффузионные диски и пр. размывают контуры

изображения фигур и предметов, смягчают контрасты, высветляют тени и пр. Так, общая светлая тональность фото 81 поддерживается смягченным оптическим рисунком изображения, явившимся результатом применения одной из таких насадок.

Влияет на тональность снимка и подбор негативных материалов по характеру их цветочувствительности, сенсibilизации и контрасту. Имеют значение применяемые для обработки негатива проявляющие и другие химические вещества, входящие в состав проявителя, а также характер обработки негатива. Например, известно, что использованный в качестве проявляющего вещества метол дает более мягкие по тону негативы; гидрохинон делает тональные переходы на негативе более контрастными. Сильные щелочи, введенные в состав проявителя, дают более контрастные негативы, чем негативы, обработанные в проявителях со слабыми щелочами. С удлинением времени проявления контраст тонов изображения возрастает и т.д.

Оказывает свое влияние на тональность снимка и подбор фотобумаг по степени их контрастности и по фактуре поверхности, а также характер обработки отпечатка. Например, фото 81 отпечатано на матовой бумаге, что находится в полном соответствии с общим тональным рисунком портрета. Трудно себе представить этот снимок, отпечатанным на глянцевой бумаге! В то же время фото 82 хорошо печатается именно на глянцевой бумаге, передающей и контраст изображения, характерный для данного снимка, и сочность его тонов.

При творческом использовании всех этих изобразительных и технических средств черно-белой фотографии для передачи цветов реального мира могут быть получены снимки, чрезвычайно интересные по тональности, изображающие действительность правдиво и худо-

жественно выразительно. Эти средства и приемы определяют тональный строй снимка, характеризующийся рядом факторов.

Прежде всего здесь следует назвать преобладающий в кадре тон. В фото 81 преобладают светлые тона, образующие светлую тональность снимка; в фото 82 преобладают тона темные, обуславливающие общую темную тональность изображения. В фото 83 использована более длинная гамма тонов — от черного до белого.

Следующим фактором, характеризующим тональный строй черно-белого снимка, являются величины площадей, занимаемых в кадре тем или иным тоном. В фото 83 можно обнаружить всю гамму тонов — от черного до белого. Однако площади, занимаемые в кадре этими крайними тонами, очень малы и потому решающего влияния на общую тональность изображения не оказывают. Главные площади в кадре закрыты промежуточными серыми тонами, они-то и определяют общий тональный рисунок изображения.

Важнейшее значение здесь имеет размещение тонов в кадре, их распределение в пределах картинной плоскости. Поскольку тона снимка образуются реальными предметами, размещение этих предметов обуславливает тот или иной тональный рисунок кадра. И следовательно, здесь обнаруживается теснейшая связь

тональной и линейной композиции кадра. Действительно, выбор точки съемки и крупности плана определяют композиционное построение фото 84 (Б. Денькин — „Голуби зимой“). Но они же образуют и определенный тональный рисунок изображения, основанный на темном переднем плане и светлой глубине кадра.

И, наконец, следует назвать градацию тонов, под которой подразумевается соотношение самого светлого и самого темного тона в кадре, их контраст и характер тональных переходов. Резко различная градация тонов в фото 81 и 82 определяет совершенно разный характер тонального рисунка этих снимков. Сходная градация тонов в фото 81 и 84 дает родственный тональный рисунок в этих столь различных по содержанию снимках.

Перечисленные факторы характеризуют тональную композицию черно-белого снимка, которая является одним из средств организации фотографического изображения, объединения отдельных его компонентов в единое художественное целое.

Таким образом, тональное решение фотографического снимка следует считать активнейшим изобразительным средством фотографии, творческое использование которого помогает решению тематических задач, передаче содержания, а также позволяет решить и задачи художественно-живописные.

ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ В КОМПОЗИЦИОННОМ ТВОРЧЕСТВЕ

О тонах и линиях

Изобразительные возможности каждого вида искусства определяются теми элементами изобразительности, которыми располагает это искусство. В живописи — это краски, в скульптуре — объемы, в литературе — слово, в музыке — звук. Все существующие теории этого вопроса в фотографии указывают на два основных элемента изобразительности — тон и линии.

Действительно, при первом же взгляде на любой фотографический снимок, построенный на светотени, на мягкой тональной гамме или острой линейной композиции, мы обнаруживаем эти два элемента фотоизображения — разнообразные по характеру тона и линии, выступающие в различных соотношениях.

Однако более тщательный анализ снимка приводит к выводу, что линия здесь существует не в том виде, в каком она выражена, например, в карандашном рисунке. Линия не является первичным элементом, образующим изображение, а возникает как производная от тона, как контур, тональная граница. Она представляет на снимке лишь линию раздела двух тонов, иногда ясную и четкую, иногда мягкую, а порой и вовсе расплывчатую.

Таким образом, можно было бы сказать, что основным элементом изобразительности в фотографии является тон. Но вместе с тем в ряде случаев граница раздела двух тонов — линия — приобретает в снимке столь ярко выраженный характер, что становится основой, каркасом композиции, ведущим началом в изобразительной форме фотопроизведения.

Поэтому, понимая линию в фотографии как элемент изображения, производный от тона, мы все же можем говорить при анализе композиционного строя снимка как о тональной, так и о линейной композиции, с помощью которых оттачивается изобразительная форма снимка и выражается содержание фотографической картины.

Действительно, если фото 38 и 46 являются примерами композиций, построенных на мягких тональных переходах, где линии, линейные очертания предметов — в качестве активного композиционного элемента не используются, то в снимках 26, 72, 83 линии участвуют в композиционном построении кадра наравне с тоном, а снимок 85 как бы и вовсе утрачивает пластику тонов и представляется нарисованным лишь четкими линиями. Но, что особенно важно отметить, каждый раз тот или иной линейный или тональный рисунок изображения используется авторами снимков в полном соответствии с их содержанием и для выражения этого содержания.

Во всех трудах по теории фотографии большое место отводится изучению свойств тонов и линий, однако временами эти исследования грешат формальным изложением существа вопроса. Значение тонов и линий при этом абсолютизируется, то есть объявляется безусловным и безотносительным. На деле это приводит к тому, что линии и тона начинают рассматриваться в отрыве от содержания снимка, вне зависимости от того, какими реальными предметами образованы те или иные тональные соотношения или линейные сочетания в снимке, а линиям и тонам придается несвойственная им значимость.

Не удивительно, что в своем последовательном развитии эти теории приводят к крайностям, лишаящим рассуждения простого здравого смысла. Так, про прямые линии говорится, что они создают впечатление силы, уверенности,

жизненности, мужественности, что при утрировании таких линейных построений получается неприятная грубость, жесткость.

О кривых линиях говорится, что они создают впечатление грации, нежности, а при утрировании якобы возникает впечатление неуверенности, слабости, беспокойства, слащавости.

Выразительные возможности линейных и тональных построений должны изучаться, равно как фотограф должен знать и то, какое впечатление производят на зрителя те или иные линейные и тональные построения снимка. Но, очевидно, ни тон, ни линию нельзя абстрагировать от содержания, как нельзя изучать в отрыве от содержания приписанные тонам и линиям какие-то „собственные“ свойства, которых они на самом деле не имеют. Линии и тона в снимке зависят от того, какое содержание выражается данным линейным построением и сочетанием каких реальных предметов, находящихся в поле зрения съемочного объектива, образованы эти линии или тона в кадре.

Вряд ли снимок, где кривые линии образованы закруглением рельс железной дороги, с мчащимся локомотивом вызовет у нас впечатление „грации, нежности, неуверенности, слабости“ и тем более „слащавости“! И вряд ли преобладание прямых линий в снимке, изображающем уходящую вдаль новую набережную с возведенными на ней стройными зданиями, цветниками и аллеями создаст впечатление „силы, уверенности“ и даже „неприятной грубости“!

Из этих примеров очевидно, что линии и тона не могут сами по себе иметь какое-то значение. Они должны рассматриваться при анализе снимка лишь как элементы фотографической изобразительности, помогающие организовать в единое художественное целое фотографическую картину. Они помогают выразить определенное содержание, тему и сюжет, нарисовать предметы и фигуры и являются элементами изобразительной формы снимка.

Неправильно было бы также пытаться изучать закономерности тональной и линейной композиции снимка в отрыве от изобразительных и технических средств фотографии, обуславливающих тональное и линейное решение фотокадра. Такое изучение вопроса было бы мало полезным фотографу, поскольку он непосредственно с линией и тоном не работает, не изображает реальный мир подобно живописцу красками (тоном) на полотне или графику — линиями на бумаге.

Линии и тона на снимке образуются в результате использования определенных условий освещения при съемке, выбора точки съемки, применения того или иного объектива и оптических насадок, подбора фотоматериалов, установления режима обработки негатива и отпечатка.

Все эти факторы являются переменными и управляемыми, и именно они, их свойства, их влияние на конечный результат должны изучаться прежде всего, поскольку здесь закладываются основы изобразительного решения фотографического снимка.

В свое время в теоретических работах, посвященных вопросам фотокомпозиции, предлагалась методика линейного построения фотографического изображения, заключающаяся в использовании в качестве принципа построения снимка различных геометрических фигур. В этих работах говорилось о композиции „в треугольнике“, „в овале“, „в ромбе“ и пр.

В процессе развития теории и практики фотографии стало очевидным, что эта методика не жизненна и не может быть положена в основу работы над композиционным решением снимка. Эти схемы уравновешенных композиций родились в эпоху Возрождения из тесной связи живописи с архитектурой и частой необходимости размещения живописных композиций на стенах, потолках и других частях архитектурных сооружений. Их пропорция и форма порой диктовали

размеры и пропорции для живописных композиций, а также и форму картинной плоскости. Естественно, что такие схемы композиционных решений не могут быть привнесены в фотографию, имеющую другие цели и задачи, оперирующую другими изобразительными средствами и приемами.

Правда, при анализе готового снимка, при известных натяжках можно вписать основные элементы композиции в ту или иную геометрическую фигуру. Но здесь мы имеем дело с уже готовым снимком, при съемке же такая методика построения кадра наверняка использована быть не может. Заполнение картинной плоскости в процессе съемки не может осуществляться принудительно, а реальные предметы и тем более люди не могут быть сгруппированы в задуманные геометрические фигуры! Характер происходящего действия или снимаемого объекта, формы движения в кадре, линейный и тональный рисунок объекта съемки — вот что станет основой композиции будущей фотокартины, а отнюдь не придуманная автором снимка геометрическая фигура!

Так, при анализе снимка Л. Коровина „Альпинисты“ (фото 86) легко обнаруживается треугольник, в который может быть заключен весь передний план композиции. Но ведь совершенно ясно, что при съемке и заполнении плоскости фотограф руководствовался не этой идеей. Композиция кадра в данном случае подсказана характером объекта съемки, а правильно найденная точка съемки и правильно использованные условия освещения делают снимок композиционно четким; это помогает восприятию содержания: снимок дает хорошее представление о характере спорта сильных и смелых людей. Треугольник же возникает здесь лишь потому, что сам объект съемки имеет треугольную форму.

При некотором воображении в основе композиционного построения снимка Б. Кудоярова

„Туркменский танец“ (фото 87) может быть отыскан овал, линия которого охватывает фигуры танцующих. Но и здесь автор снимка не искал во время съемки овала, как линии, к которой затем принудительно подгонялись танцующие. Сама действительность, характер танца родили эту линию, а не абстрактные композиционные замыслы фотографа. Автор снимка, стремясь к четкому показу действия, к донесению до зрителя особенностей танца, характера национальных одежд и пр., исходил из размещения фигур в предметном пространстве и соответственно построил композицию снимка, вписав эту живописную группу в прямоугольник кадра. Для решения этих задач очень правильно использованы точка съемки и контровое освещение.

Нельзя также указать точные пропорции сторон кадра, наиболее удобные для ограничения фотоизображения, нельзя выразить их в некоторых числовых соотношениях, например 1:2; 2:3; 3:4 и т.д. Формат снимка зависит от характера объекта съемки и от творческих замыслов автора. Поэтому форматы снимков очень разнообразны.

Жизненность фотографического снимка

При изобразительном решении темы и оформлении сюжетного материала следует исходить из определенных закономерностей композиционного творчества, главнейшей из которых является жизненность фотографического снимка.

Снимок делает жизненным прежде всего его содержание. Если на снимке показывается важное событие жизни советского народа, если его содержание типично для нашей действительности, выбрана актуальная тема, найдено яркое сюжетное решение и образное выражение — снимок может и должен стать жизненно

правдивым и художественно выразительным. Но не всегда снимок становится картиной живой действительности, потому что при отсутствии необходимого изобразительного мастерства такой богатейший материал в ряде случаев пропадает в скучном и безликом фотографическом изображении.

Поэтому понятие „жизненность“ следует отнести не только к содержанию фотографической картины, но и к ее художественной форме, то есть к ее композиционному, световому и тональному решению, которые должны способствовать повышению жизненной правдивости снимка в целом, его живости и динамичности.

Критерием правдивости фотографической композиции является реальная действительность. Так, при композиционном решении снимка размещение фигур, предметов и других элементов, заполняющих картинную плоскость, должно вытекать из правды жизни, из действительного положения всех этих компонентов перед фотоаппаратом, в предметном пространстве. Всякий другой подход к решению задач заполнения картинной плоскости неизбежно приводит к надуманности, нарочитости, неправдоподобности композиции, то есть лишает ее жизненности, так как выдает присутствие фотографа, обнаруживает его приемы построения кадра.

Рассмотрим с этих точек зрения фото 88, 89, 90. Очевидно, содержание всех трех снимков подсказано жизнью: безусловно существовали все эти люди, одни из них работали в лаборатории, другие — на стройке; наверняка члены большой и дружной семьи, часто собирались, чтобы вместе провести свободный вечер. Но, несмотря на то, что содержание этих снимков вытекает из жизни, мы как-то мало верим в их подлинность. Происходит это потому, что при жизненности содержания здесь совершенно утрачена правда художественного решения темы.

Содержание произведения искусства — это не только жизненный факт или явление, лежащее в его основе. Это еще и выражение определенного жизненного материала средствами данного вида искусства при обязательной личной оценке художником факта, события и вынесения ему определенного „приговора“ (Белинский).

Поэтому содержание произведения всегда богаче конкретного факта, лежащего в его основе, поскольку оно обогащено мировоззрением, знаниями автора, его художественным творчеством. Есть ли эти черты в снимках 88, 89, 90? Как в них осмысливается происходящее, как строятся эти снимки? Совершенно очевидно, что при попытке художественного решения темы авторы этих снимков пошли по неправильному пути: они не нашли в жизни необходимого сюжета и момента съемки, которые позволили бы зрителю увидеть на снимке непосредственное проявление жизни, но попытались подогнать жизнь под свои композиционные замыслы. И вот на фото 88 мы видим людей в застывших статичных позах, мы видим, как действие специально строится с учетом точки установки фотоаппарата и как в этом формальном решении композиционных задач умирает правда и динамика жизни.

Такая же статика и специальное позирование людей останавливают жизнь в снимке 89, а на фото 90 автор диктует фотографируемым людям совершенно неестественные жесты, никак не связанные с их трудовым процессом.

Этот ошибочный подход к решению изобразительных задач приводит к тому, что снимки превращаются в мертвые слепки натуры и становятся, по существу, браком.

И какой глубокой жизненной правдой полны снимки Б. Романова „Решающий ход“ (фото 91) и Н. Селюченко „Необычное свидание“ (фото 92)! С какой вдумчивой наблюдательностью сделана работа Б. Романова, с каким теплым отношением к людям, проводящим свой досуг

за игрой в домино. И какой мягкий юмор сквозит в снимке Н. Селюченко! Какими забавными шутками, наверное, перебрасываются эта девушка-строитель, стоящая в проеме двери еще недостроенного дома, и парень, заметивший ее с высоты крана! Поведение этих людей просто и естественно, присутствие фотографа совершенно не ощущается, сцены получаются живыми и динамичными, благодаря чему зритель словно присутствует при изображаемых „событиях“.

Вместе с тем композиционное решение этих снимков очень выразительно и, пожалуй, много точнее, чем надуманный композиционный рисунок фото 88, 89 и 90. Люди правильно размещены в картинной плоскости, ясно обозначен смысловой центр композиции, отчетливо выделено главное. При таком подходе к изобразительному решению темы, при отсутствии бросающейся в глаза специальной расстановки людей „в композиционных целях“ снимок приобретает простоту, безыскусственность и жизненную правдивость, так как здесь сохраняется подлинность жизненного факта.

Правдивость изображения является главным требованием в искусстве социалистического реализма, и особо острое значение эта проблема приобретает в искусстве фотографии, где картина обладает особым для этого искусства качеством — документальностью изображения жизненных явлений. И крайне заостряется требование правдивости в таком разделе фотографии, как фоторепортаж, где каждый снимок отражает действительное событие, явление, конкретных людей, действующих в конкретной обстановке, в определенном месте, в определенное время.

Жизненная правдивость, правильно понятая и использованная документальность фотоизображения делают интересным для зрителя репортажный снимок М. Редькина „Для большой химии“ (фото 93). На снимке запечатлен

производственный момент, рассказывающий о трудовой жизни большого цеха. Автор снимка не „подгонял“ эту жизнь под свои композиционные замыслы, а нашел материал будущей фотографии в самой реальной действительности. Фотограф, его действительность, его технические и изобразительные приемы остаются незаметными для зрителя, который видит трудовой процесс на снимке таким, каким его увидел автор в жизни.

Фотограф не пошел по линии специальной расстановки людей в кадре, не побоялся того, что работающие люди видны от аппарата со спины, что не видны их лица и т.д., и поступил правильно. Люди не позируют перед фотоаппаратом, а показаны в процессе труда, и именно эти черты делают снимок простым и естественным. Зритель словно сам присутствует в цехе и рассматривает происходящее с точки зрения фотографа, с найденной им точки установки фотоаппарата. А ведь сколько репортажных снимков пропадает из-за так называемой организационной работы фотокорреспондента, после которой люди оказываются аккуратно расставленными в кадре, а все действие развертывается непосредственно в направлении на объектив фотоаппарата! И всегда такого рода „организация“ композиционного построения кадра лишает снимки главных их достоинств — правдивости и жизненности.

Вместе с тем, несмотря на прямую репортажность съемки, фото 93 не случайно по построению, его композиция и световой рисунок найдены очень точно. Верхняя точка съемки позволила развернуть действие на всем пространстве, охватываемом углом зрения объектива, и получить стройный линейный рисунок кадра, основанный на ритме овальных фигур, масштабно сокращающихся от переднего плана в глубину. Выявлению этих линий помог свет, очертивший фигуры четкими контурами. Свет дал возможность получить акценты на главных

объектах изображения, отделить работающих людей от близкого к ним по тональности фона. Яркие световые блики и небольшое количество рассеянного света обуславливают довольно высокий контраст изображения и общую его темную тональность. Эта световая обстановка делает репортажный снимок живописной фотографической картиной действительности.

И как проигрывают перед снимком 91 фото 88, 89 и 90! Очевидно, при композиционном решении этих кадров авторы шли по линии чисто формального заполнения картинной плоскости, не связывали композиционные задачи с действительным ходом жизни, с естественным поведением людей в данной обстановке.

Если на фото 91 положение людей перед фотоаппаратом и поворот фигур совершенно естественны, то поворот фигур в фото 89 и особенно в фото 88 явно нарочит: люди позируют, очевидно, что фотограф разместил их таким образом специально для съемки. В результате правдивость и жизненность композиции утрачены, явно обнаруживается формальность композиционного решения и намерение фотографа расставить людей в предметном пространстве так, чтобы все они обязательно были хорошо видны на снимке и не перекрывали друг друга.

Но из сказанного выше неправильно делать вывод, что фотограф при композиционном решении темы должен слепо следовать за натурой и механически фиксировать действительность. Следовать за правдой жизни еще не значит слепо копировать натуру и протоколировать любые случайные моменты с любых случайных точек зрения. Совершенно обязательным является вдумчивый отбор материала с тем, чтобы через запечатленный короткий момент зритель получил представление о большом и важном материале, чтобы через единичное, частное раскрывалось общее и закономерное в жизненных явлениях.

Действительно, в течении события один за другим следуют самые разнообразные моменты; в динамике действия, в движении людей могут встретиться и такие фазы, которые не дают ясного представления о существе происходящего. Но наряду с этим есть и такие узловые моменты, которые раскрывают событие во всей его полноте. Одной из важнейших творческих задач в фоторепортаже является выбор именно такого момента, на который и должен приходиться спуск затвора фотоаппарата. Изобразительная техника и творческие приемы построения снимка, например, выбор точки съемки, ракурса, крупности плана и пр., помогут найти такое размещение элементов композиции в кадре, которое, с одной стороны, сохранит правду жизни и действительное положение фигур и предметов в пространстве перед объективом съемочного аппарата, а с другой — явится основой гармоничного композиционного рисунка снимка.

В снимках 88, 89, 90 правдивость утрачивается и еще по одной причине: действующие лица здесь разобщены, не связаны единым действием, как это должно было быть в жизни. Направление их движений, поворотов, жестов, взглядов не согласовано, отчего естественность поведения людей окончательно исчезает на снимке. И это опять — результат специальной расстановки людей в кадре, результат „постановки“ надуманной игровой сцены.

И только в репортажной съемке фотокорреспондент может сохранить на снимке то правильное взаимодействие людей, групп людей и пр., которое характерно для данного действия в жизни. Как выгодно в этом смысле отличаются ранее приведенные фото 10, 17, 91 и др. от снимков 88, 89 и 90! Ведь именно естественное общение людей в снимках М. Озерского, С. Фридлянда, Б. Романова делает незаметным присутствие фотографа и словно непосредственно вводит зрителя, рассматривающего снимок, в происходящее действие.

Приведенные примеры позволяют сделать вывод, что в снимке необходим центр внимания, на который ориентируются происходящее в кадре движение, повороты фигур, жесты, направления взглядов. В массовых сценах и многофигурных композициях таких центров может быть два или даже несколько, но и тогда один из этих центров должен быть главным, остальные — вспомогательными, увязанными с главным центром. Часто композиция в этих случаях строится на ритмических повторях, как, например, в фото 93.

Следует заметить, что центром внимания персонажей снимка в репортажной и жанровой фотографии никак не может быть объектив фотоаппарата, так как повороты и взгляды участников съемки, обращенные на аппарат, лишают снимок непосредственности и, следовательно, правдивости. Исключение из этого правила составляют композиции, в которых прием обращения всего действия прямо на аппарат сознательно применяется фотографом для достижения какого-то специального изобразительного результата. Например, близка к такому решению композиция фото 22, где направление съемки выбрано навстречу идущей молодежи и действие, таким образом, развернуто и направлено прямо на аппарат. Но это решение здесь вполне оправданно, так как выбранная точка съемки позволяет зрителю увидеть лица молодых рабочих, познакомиться с ними подробнее, в то время как репортажность съемки обеспечивает сохранение динамики действия.

Для жизненной правдивости фотографического изображения очень важно сохранение динамичности происходящего действия, достижение эффекта движения в снимке, фиксирующем короткое мгновение жизни, без чего фотографии становятся мертвыми и статичными.

Понятие „динамичность фотографического изображения“ связано не только с воспроизведением в снимке физического движения, которое

входит необходимой и неотъемлемой составляющей в большинство объектов съемки и включается в большинство фотографических композиций, но также и с построением сюжета, с „драматургией картины“, если можно так сказать о содержании применительно к фотографическому снимку.

Важнейшим моментом здесь является передача динамики внутреннего состояния людей. При правильном решении проблемы динамичным может стать даже такой снимок, на котором изображенный человек совершенно неподвижен, например, устремившись вперед, напряженно всматривается во что-то, застыл в немом удивлении и пр.

Важнейшее значение для решения этой проблемы приобретает выбор момента съемки, или, иначе, фазы действия и движения, которая будет зафиксирована на фотографической картине.

В теории изобразительных искусств, живописи в частности, этой проблеме уделяется очень большое внимание. Вице-президент Академии художеств СССР М. Г. Манизер в работе „Об основах композиции (сочинения)“ пишет, что художник „...должен изображать действительность в ее революционном развитии, а это значит, что он должен находить узловые моменты этого развития действительности, революционные моменты, моменты обретения ею нового качества. Если это указание справедливо в отношении писателя, то в еще большей степени оно относится к нам, художникам, трактующим в своих произведениях только один какой-то момент в развитии действительности. Что этот момент не должен быть проходным, мы можем убедиться, анализируя любые художественные произведения*.

* Сб. „Вопросы изобразительного искусства“, М., „Советский художник“, 1954, стр. 13.

** Сб. „Вопросы изобразительного искусства“, М., „Советский художник“, 1954, стр. 36—37.

Эту мысль в статье „К вопросу о композиции“ развивает и член-корреспондент Академии художеств СССР Е. А. Кибрик:

„Изобразительное искусство всегда передает только один момент в отличие от театра, литературы и кино, где есть возможность показать весь процесс развития сюжета, формирования характеров и т.д. Мне кажется, что законом является необходимость так показать этот один момент, чтобы зритель ясно почувствовал, что ему предшествовало и что, вероятно, последует за ним. Только в таком случае создается впечатление движения, жизни. Если этого нет — произведение будет казаться застылым, условным, нежизненным. Этот закон в равной мере относится и к построению сюжета, и к трактовке психологических взаимоотношений персонажей композиции, и к трактовке просто физического движения — динамики в ее обычном смысле. Классическим примером последнего может служить фигура „Дискобола“ работы Мирона. Скульптор из массы моментов, из которых складывается движение человека, мечущего диск, выбрал такое положение, в котором кроме предельного физического напряжения ясно чувствуется как предыдущее положение тела дискобола, так и непременный бросок, которым должно разрядиться его напряжение. Будь это выражено чуточку менее точно, получилась бы просто скрюченная фигура вместо полного жизни „Дискобола“.

„Крайне распространенный в скульптурном портрете прием поворота головы к плечу, потому, я думаю, так охотно применяется, что уже одним этим простым средством портрету сообщается движение — человек как бы оглянулся на зрителя***.

Эти рассуждения могут быть в полной мере отнесены и к искусству фотографии, поскольку автор фотографического снимка тоже встречается с возможностью и необходимостью показать в снимке лишь один момент развивающегося

во времени действия, движения. Момент, правдиво, выразительно и полно характеризующий происходящее перед объективом съемочного аппарата действие, движение, должен явиться моментом съемки, то есть спуска затвора фотоаппарата. Такое совпадение характерной фазы движения и момента съемки позволяет сохранить динамику жизни в фотографическом изображении и, следовательно, способствует получению жизненно правдивых снимков.

Выбор характерной для данного движения фазы предполагает хорошее знание фотографом материала, так как известно, что некоторые фазы не только не характеризуют движения в целом, но могут создать и неверное представление о нем. Так, например, в прыжке спортсмен проходит так называемые мертвые точки и, если момент съемки совпадает с такой фазой движения, на снимке спортсмен как бы повисает в воздухе неподвижно, движение останавливается, динамика действия и жизненность снимка теряются. Это и получилось на фото 94, где спортсмен словно лежит над планкой.

Момент движения может быть выбран правильно только при верной оценке всего движения в целом. Именно в результате такого понимания задачи, вдумчивого и внимательного изучения движения и отличного знания фотографических возможностей его передачи Г. Петрусов создал серию выразительных снимков балета, где четкая и динамичная передача характера и пластики движения особо важны.

На фото 95—98 изображены различные по рисунку и пластике движения танцы: народный танец, сольные номера из классических балетов, характерный танец. В каждом из этих снимков выразительная передача движения обусловлена прежде всего правильным выбором момента съемки, в результате чего у зрителя создается верное представление о характере изображаемого танца даже по единичной фотографии,

передающей лишь одну из фаз движения. Так, на фото 95 участница сельской художественной самодеятельности показывается в быстром и жизнерадостном танце. Момент съемки и фаза движения хорошо передают характер танца: девушка кружится, на что указывают положение фигуры, особенно рук, и развевающееся платье. Но дело здесь не только в правильном определении момента съемки: выражению движения помогают и активно использованные автором снимка изобразительные возможности фотографии. Фигура девушки дана в мягком оптическом рисунке, световые блики на развевающихся одеждах подчеркивают направление складок, образующихся при движении, и пр.

На фото 96 воспроизводится одна из сцен балета „Раймонда“. Балерина Черкасова показывается в полном легкости и изящества полете, причем и здесь автором снимка точно выбрана фаза движения, на которую приходится момент спуска затвора фотоаппарата. На снимке дается не кульминационная точка прыжка, которая на фотографии часто оказывается статичной, так как скорость движения в этой точке теряется, а выход из кульминационной точки движения. В результате движение на снимке получает направленность (налево и вниз), и уже одно это способствует динамичности снимка.

Но кроме того, изображению движения в этом снимке помогают правильно найденные приемы построения кадра: нижняя точка съемки подчеркивает высоту прыжка, а рисунок движения отлично читается на темном по тональности фоне.

На фото 97 и 98 в композицию включены элементы окружения и фона, конкретизирующие обстановку, передающие атмосферу действия. Эти элементы участвуют в разработке главного композиционного мотива, но нигде не отвлекают внимания от главного объекта изображения. Это достигается правильным выбором

тональности и оптического рисунка изображения для второго плана, для глубины кадра.

На фото 97 тональность и оптический рисунок главного объекта изображения и фона резко различны: фигура балерины Е. Фарманянц в ярком выразительном движении — светлая по тону и четкая по рисунку — проецируется на притемненный и нерезкий фон.

На фото 98 тональность и характер оптического рисунка главного объекта изображения и фона более близки. Однако и здесь есть необходимое различие этих элементов изображения, благодаря чему фигура балерины достаточно четко отделена от фона, что позволяет выразительно показать сложнейшее движение танца, блестяще выполняемое выдающейся артисткой советского балета М. Плисецкой.

Движение входит закономерным элементом в большинство фотографических композиций; в специфической форме оно присутствует и в портрете и должно учитываться при портретных съемках.

Широко распространенный в скульптурном портрете прием поворота головы к плечу, о котором пишет Е. А. Кибрик в приведенной выше цитате, используется и в фотографии, где этот прием также сообщает портретной композиции необходимую динамику, живость. Примером такого построения портрета может служить работа Г. Петрусова „Казах-краснофлотец“ (фото 99). Динамика портрета складывается из хорошо найденного энергичного поворота головы к плечу и выразительного освещения, которое создает сочный светотеневой рисунок, очерчивает объемы, отрабатывает фактуру лица, сообщая фотографическому изображению скульптурную выпуклость и объемность. Направление поворота хорошо увязано и точно сочетается с направлением падения основного светового потока: лицо краснофлотца обращено прямо к солнечному свету, и таким образом световой акцент приходится на самые

главные и существенные части портретной композиции. Внимание зрителя прежде всего привлекается к ярким светам, образованным на лице солнечным светом, и это также подчеркивает направленность движения, способствует общей динамике снимка.

Законы композиции и приемы изобразительного искусства, помогающие воспроизведению движения, нашли, следовательно, свое применение и в фотографии, которая творчески осваивает их и преломляет через свои специфические выразительные средства.

Например, для того чтобы подчеркнуть направление развивающегося в кадре движения и тем помочь его выражению на снимке, композиция кадра строится с учетом направления этого движения. В практике фотографии широко распространен прием оставления свободного пространства на картинной плоскости, которое как бы открывает путь развивающемуся движению. В этом случае свободное от всяких деталей и элементов композиции пространство кадра как бы заполняется направленностью движения, чем и уравнивается, завершается композиция фотографического снимка.

Объяснение этому следует искать в жизненном опыте зрителя, в психологии восприятия такого изображения, в предположении, что в последующее за моментом съемки время объект будет перемещаться в сторону оставленного для него свободного пространства. И зритель оценивает такое размещение элементов композиции как совершенно естественное и закономерное. В то же время совершенно случайным и ненужным в кадре кажется свободное пространство, оставленное позади движущегося объекта. При этом часто возникает ощущение нарушения равновесия.

Таким образом, удовлетворяется одно из требований, выполнение которого обеспечивает жизненно правдивую передачу движения: на фотографии показывается лишь одна его фаза,

один момент, но зритель ясно чувствует, что последует за этим моментом, как, в каком направлении будет в дальнейшем развиваться движение.

Направленность движения в кадре, то есть зрительное пояснение дальнейшего его развития, может быть достигнуто линейным построением снимка, при котором направление движения совпадает с направлением основных линий в кадре и устремляется вместе с ними к общей точке схода.

Выражению движения может способствовать и соответствующее световое и тональное построение снимка. Например, направление движения может быть подчеркнуто рисунком падающих от предметов теней. Известно также, что глаз зрителя обращается прежде всего к светлым тонам снимка и к тем местам фотографического изображения, где имеется наивысший тональный контраст. Следовательно, от более темных и менее контрастных участков, не задерживаясь на них, глаз будет переходить к этим светлым и контрастным местам. Так, если движущийся объект помещается на переднем плане снимка и передается темными тонами, а перед ним в глубине кадра образовалось пространство, переданное мягкими светлыми тонами, то эффект движения объекта подчеркивается от переднего плана в глубину. И, наоборот, тяжелые темные массы, громоздкие тени, возникающие на пути развивающегося движения, непосредственно перед движущимся объектом, как бы останавливают движение.

Быстро движущийся объект, скорости которого превышают известный предел, часто перестает быть четко видимым, особенно если наблюдатель находится на близком расстоянии от этого объекта. Если же наблюдатель сосредоточивает на таком объекте все свое внимание, следя за ним взглядом и сопровождая его движение поворотом головы, то из сферы его внимания выпадет окружение, фон, детали которого

в этом случае он просто перестает различать.

Эти характерные особенности зрительного восприятия действительности часто используются фотографом для того, чтобы подчеркнуть в снимке быстроту, большую скорость воспроизводимого движения. В этих целях допускается некоторая нерезкость, смазанность отдельных деталей на изображении быстро движущегося объекта — прием, использованный А. Штеренбергом в съемке портрета народной артистки СССР Тамары Ханум и давший очень живописный результат (фото 100).

На снимке В. Савостьянова „В пургу (Ам-дерма)“ (фото 101) для создания эффекта движения использована некоторая нерезкость фона, получающаяся при движении, повороте фотоаппарата вслед за движущимся объектом съемки в момент спуска затвора фотоаппарата (так называемая съемка с проводкой). При этом угловые скорости движения объекта и фотоаппарата оказываются примерно или точно равными; они словно находятся в покое относительно друг друга, и объект передается на снимке с полной резкостью или при очень незначительной ее потере. Фон же смазывается, изображается нерезким, поскольку фотографируется аппаратом, находящимся в движении во время экспозиции.

Для жизненности и динамичности фотографического изображения очень важно положение фотографируемых людей в момент съемки. Зрительно состояние и поведение человека выражаются тремя основными характеристиками, которые могут быть переданы на фотографии: движением, о котором говорилось выше, жестом и мимикой, выражением лица. Выразительная и динамическая передача на снимке жеста и особенно мимики лица не менее важна, чем убедительная передача движения, перемещения объекта в пространстве. Надуманный, не свойственный фотографируемому

человеку жест, не характерный для него и не подсказанный происходящим действием, вольно или невольно заставляет человека позировать перед фотоаппаратом, а такой снимок всегда выдает присутствие фотографа и теряет во многом свою жизненную правдивость. Ранее приведенное фото 88 из-за надуманности жеста превратилось в статичную позировочную фотографию. Действие здесь остановлено, люди застыли в напряженных позах, старательно выполняя „режиссерские“ задания фоторепортера, а изображение потеряло свою жизненность.

В то же время правильно воспроизведенный жест дополняет общую картину действия и полнее раскрывает состояние людей. Какую теплую улыбку вызывает снимок Н. Маторина „Девичий перекур“ (фото 102).

Да, у девушек-строителей свои дела, которые необходимо успеть сделать в короткий перерыв: поправить прическу, рассказать подружке о самом важном, о самом заветном!

Жесты девушек переданы свободными и непринужденными, они рождаются как естественное выражение состояния действующих лиц. Сравните этот снимок с фото 90. В результате сравнения станет ясно, насколько способствует общей правдивости и убедительности снимка живая передача жеста.

Еще более внимательно должен отнестись фотограф к передаче мимики, выражения лица человека в момент съемки.

Мимика лица, передающая состояние человека, его мысли и чувства, обуславливается движением мышц лица, и это движение, как и всякое движение вообще, складывается из множества фаз, одни из которых правильно характеризуют состояние человека, а другие являются проходными, нехарактерными. Фото 103, а и 103, б неудовлетворительны именно по той причине, что на них зафиксированы как раз такие промежуточные, проходные фазы дви-

жения мимики лица. Поэтому лицо ребенка на снимках как бы искажено гримасой.

Правильный выбор момента съемки и воспроизведение лица человека с характерным для него выражением — одно из серьезных требований, предъявляемых к реалистической фотографии, и необходимое условие жизненной правдивости снимка.

Удачное решение этого вопроса найдено в снимке Г. Вайля „Писатель К. Федин“ (фото 104), где автор выбором момента съемки, направлением взгляда, включением в композицию характерного жеста добился передачи характера, индивидуальных особенностей лица фотографируемого человека и достиг не только верного изображения внешнего облика, но и точной передачи внутреннего состояния. А это и есть работа по созданию художественного образа.

Следует отметить также интересное и образительное решение портрета. Он, словно офорт, нарисован четкими линиями, скуп и строг по линейному рисунку.

В том же направлении поиска динамичного момента ведет свою работу А. Поляков, на снимке которого мы видим выразительно переданное движение — энергичный поворот, так хорошо характеризующий портретируемого человека (фото 105). Обращает на себя внимание также исключительно выпуклое и скульптурное изображение лица, что явилось результатом выразительного освещения.

Высокая светочувствительность современных негативных материалов и высокая светосила объективов позволяют широко пользоваться моментальными выдержками при съемках.

Это обстоятельство во многом помогает правдивой передаче на снимках движения, жеста и мимики, общей динамики действия. Практика показывает, что моментальная съемка непосредственно движущегося, занимающегося своим делом человека всегда способствует

правдивости и убедительности всего снимка в целом, его жизненности, тогда как фиксация остановленного в целях фотосъемки движения, как правило, ведет к возникновению неподвижности, статики. Но при моментальной съемке должна быть точно определена фаза движения, которая будет запечатлена на снимке.

Особые трудности в передаче движения, жеста и мимики возникают там, где, в силу специфики жанра, фотограф работает с людьми в какой-то мере как режиссер (некоторые виды портретных композиций). Это значит, что поза и жест человека специально отрабатываются фотографом. В этой части своего композиционного творчества фотограф должен быть тонким художником, целиком и полностью основывающим свою деятельность на изучении характера фотографируемого человека, присущих ему индивидуальных черт, потому что жизненная правдивость реалистического портретного искусства требует типизации изображения и обязательной психологической и социальной характеристики фотографируемого человека.

Так фотограф-художник, в каком бы жанре фотографии он ни выступал, своими изобразительными средствами решает проблему жизненности снимка, являющейся одной из основных проблем композиционного творчества.

Выразительность фотографического снимка

Важным требованием к композиционному творчеству, изобразительному оформлению творческих замыслов фотохудожника является требование выразительности снимка.

Основной целью, которая здесь преследуется, является достижение наибольшей ясности, полноты и глубины передачи содержания снимка. Выразительное раскрытие темы будет зависеть прежде всего от типичности и остроты найден-

ного сюжетного материала, вошедшего в поле зрения объектива и изображенного на снимке, рассматривая который зритель постигнет смысл происходящего, расширит свои познания жизни, сделает для себя необходимые выводы. Именно удачно найденный сюжетный материал ярко раскрывает зрителю тему в приведенных ранее снимках 10, 20, 22, 32, 33, 60, 91, 92, 102 и др.

И только в том случае, если эта основная цель выразительности фотографического снимка правильно понята и осознана художником, может идти речь о выразительности композиционного рисунка, о конструктивной четкости и лаконичности самого фотографического изображения.

Таким образом, понятие „выразительность“ в одинаковой мере относится как к содержанию, так и к художественной форме снимка.

Конструктивная четкость кадра прежде всего делает снимок простым, ясным, доходчивым для зрителя, обуславливает легкость восприятия фотографической картины. Конструктивно четким является, например, фото 32, которое строится, по существу, на сопоставлении двух главных элементов композиции — светофора, расположенного на переднем плане и переданного четкими резкими линиями, и активного фона, словно отодвинутого вглубину, мягкого по тону и линиям.

Конструктивно четко и фото 33, рисунок которого образован строгими, почти параллельно идущими линиями, и фото 34, основой которого является гамма серых тонов, сливающихся в единый колорит.

Отсутствие же такой конструктивной четкости приводит к общей запутанности композиционного рисунка снимка, к перегрузке его деталями, в результате чего восприятие снимка затрудняется и тема плохо раскрывается в фотографическом изображении, как это случилось, например, на фото 6.

Для достижения конструктивной четкости снимка прежде всего необходимо правильно расставить акценты и с помощью выразительных средств фотографии ясно выделить в снимке главный объект изображения.

Серьезный недостаток фото 106 состоит именно в том, что главный объект изображения не выделен и теряется среди второстепенных деталей композиции, которые изображены с той же степенью отчетливости, что и главный объект. Фотограф не сумел преодолеть сопротивление материала, не сумел привлечь внимание зрителя к тому участку объекта съемки, который должен был явиться центром композиции.

Художник-реалист является комментатором тех жизненных явлений, которые он изображает в своих произведениях: он объясняет явления жизни, заставляет зрителя правильно понять и оценить происходящее, используя свое искусство для того, чтобы вскрыть определенные жизненные закономерности. Поэтому у зрителя не должно возникать никаких сомнений относительно того, что в снимке является главным и ради чего он сделан автором. Если же автор снимка не сумел поставить необходимого акцента и теперь сам зритель должен решать, что именно привлекло здесь внимание фотографа и во имя чего показывается данная фотографическая картина, то, значит, автор не проделал никакой творческой работы по обобщению и осмысливанию материала, а лишь натуралистически зафиксировал объект съемки. И на снимке теперь видна скорее работа фотоаппарата и фотографической техники, чем творчество наблюдательного художника.

Для выделения главного объекта изображения фотография располагает целым рядом возможностей. Например, при рассматривании снимка В. Школьного „Здравствуй, Москва!“ (фото 60) взгляд зрителя сразу же останавливается на фигуре гостя Москвы. Достигается это особым приемом композиционного построе-

ния снимка: главный объект изображения находится значительно ближе к точке съемки, чем другие элементы композиции, или, как еще говорят, главный объект изображения здесь вынесен на передний план.

Известно, что предметы и фигуры, расположенные близко к точке съемки, изображаются на снимке в более крупном масштабе, чем предметы удаленные. Укрупненные предметы, расположенные впереди, ничем не заслоненные и отчетливо видимые, привлекают внимание зрителя прежде всего.

Отчетливо выделен главный объект изображения и в снимке М. Ганкина „Студентка Университета дружбы народов им. Патриса Лумумбы“ (фото 107), тонком по пластике тонов. Если в снимке нет никаких специальных акцентов, взгляд зрителя прежде всего обращается к геометрическому центру кадра, к месту пересечения диагоналей кадра. И если сюда поместить главный объект изображения, то есть смысловой центр картины совместить с ее геометрическим центром, главный объект замечается зрителем прежде всего. Этот прием и использован М. Ганкиным при композиционном построении фото 107. Выделению в кадре главного объекта изображения здесь также способствует тональное различие объекта и фона.

Чрезвычайно действенным средством в решении задачи выделения главного объекта изображения из всего материала фотографической картины является свет, который часто используется при фотосъемках для этой цели.

Действительно, равномерное освещение всего поля кадра приводит к тому, что каждая деталь передается на снимке в одинаковую силу и, следовательно, имеет для зрителя совершенно равное значение. Это приводит к образованию серого безликого изображения, пестроты в кадре, как это и получилось на упоминавшемся ранее фото 106.

Иначе строит освещение автор фото 108. Основной поток света направлен на главный объект изображения (ветки в вазе), ярко освещает его, четко обрисовывает контурную форму, образует световой акцент. Другие участки поля кадра освещены менее ярко, поэтому главный объект изображения отчетливо вырисовывается на снимке и сразу же привлекает к себе внимание.

Поставленную задачу может также решить линейное построение снимка. Если все линии в снимке устремляются к единой точке схода, где помещается главный объект изображения, то взгляд зрителя, направляемый этими линиями, непременно обращается к смысловому центру композиции.

Тональная организация кадра может быть использована в тех же целях: на фото 109 А. Михайлов „К руде“ (Курская магнитная аномалия) сразу же обращают на себя внимание зрителя темные по тональности детали агрегата, отчетливо выделяющиеся на более светлом фоне. Существуют и другие решения: может быть притемнен фон, на который проецируется контрастирующая с ним более светлая фигура. Такой тональный акцент также способствует привлечению внимания зрителя к главному объекту изображения.

На снимке Г. Вайдла „Последние метры“ (фото 110) главный объект изображения достаточно отчетливо выделяется в кадре потому, что он нарисован с большей степенью резкости, чем фон, который дается в снимке смазанным, нерезким. Такой рисунок кадра, кроме того, подчеркивает движение, делает снимок динамичным.

Перечисленные выше творческие приемы не исчерпывают всех возможных изобразительных решений поставленной проблемы. Можно изыскать и другие способы, столь же эффективные, помогающие ясно и четко построить снимок.

Усвоив основные принципы, каждый фотограф в своей практической деятельности найдет

эти средства и приемы, решающие одну из важнейших задач композиционного построения кадра — выделение главного объекта изображения из всего материала, попадающего в поле зрения объектива съемочного аппарата.

В тесной связи с проблемой выделения главного объекта решается проблема правильного соотношения главного объекта и фона, который имеет важное значение, так как воспроизводит в кадре окружающую обстановку, среду, где разворачивается показываемое действие.

Для установления правильного соотношения объекта и фона фотография имеет достаточно много средств и возможностей. Линейное, световое и тональное построения кадра занимают здесь главное место. Например, от выбора точки съемки зависит, на какой участок фона спроецируется снимаемый объект. При съемке кадров 34, 71, 97, 107 направление съемки, высота установки фотоаппарата и пр. выбирались так, что сюжетно важный элемент кадра проецировался на спокойные, не загруженные деталями участки фона и отчетливо на них выделялся.

Изображение основного объекта на снимке в крупном масштабе при мелком масштабе предметов и фигур, составляющих фон, помогает получению акцента на главном объекте. При этом фон как бы нивелируется, меньше привлекает внимание зрителя. Так часто строится производственный портрет, где главный объект изображения (человек на переднем плане) занимает большую часть картинной плоскости.

И очень распространенным приемом является нерезкость фона, потеря четкости очертаний и контрастности светотени на фоновых элементах кадра. Такой фон всегда как бы отходит в глубину и не отвлекает внимания зрителя от главного объекта изображения.

Раздельное освещение объекта и фона на съемке также позволяет установить их правильное соотношение в кадре, так как при этом

может быть достигнута четкая световая обрисовка пространственных форм главного объекта при некотором смягчении градации тонов в других частях кадра. При этом должен быть сохранен характер светотеневого рисунка, обусловленного воспроизводимым эффектом освещения.

Анализ большого количества конструктивно четких, стройных по композиции и живописных по рисунку снимков показывает, что в основе их изобразительного решения всегда лежит определенный замысел автора, а изобразительный материал в них скомпонован по определенному принципу. В результате рождается четкая архитектура снимка, являющаяся ключом к пониманию образного строя картины.

При анализе подобных снимков сравнительно легко может быть обнаружен основной замысел изобразительного решения. Если такой замысел был у автора и реализуется в снимке, то, как правило, возникает конструктивно четкий кадр, в котором изобразительный строй помогает раскрытию темы и главной мысли автора.

Так, изобразительное решение фото 10 основано на сопоставлении резкого и темного переднего плана с более светлой и мягкой глубиной кадра. Этот прием позволяет получить тональный акцент на сюжетно важном элементе композиции и взгляд зрителя прежде всего останавливается на фигуре пианиста. Кроме того, прием сопоставления темного переднего плана и нерезкой светлой глубины приводит к определенному чередованию тонов, образующих своеобразный колорит фотографической картины и общий живописный ее рисунок.

В основе изобразительного решения фото 16 лежит короткая гамма мягких и светлых тонов. Она хорошо передает характер арктических просторов и вместе с тем обуславливает стройную тональную композицию фотографической картины, ее строгий колорит, где доминирую-

щими являются эти легкие и светлые краски.

Следовательно, организующим началом в снимке может служить то или иное распределение тонов в кадре. Тональный строй снимка зависит от размещения тонов в кадре, от того, какую площадь занимает каждый из этих тонов, от светлоты преобладающего тона, от градации и контраста тонов. И совершенно различное эмоциональное воздействие оказывает на зрителя снимок, образованный сочетанием светлых тонов, и снимок, построенный на темных тонах. Также по-разному будет восприниматься снимок, образованный сочетанием контрастных тонов, и снимок, где изображение построено на мягкой градации тонов, близких по светлоте.

Организация тонов в снимке по определенному принципу, использование в кадре того или иного доминирующего тона, установление чередования и ритма тонов придают снимку конструктивную четкость.

Большие возможности для достижения конструктивной четкости снимка дает фотографу такое изобразительное средство, как свет, с его возможностями создания акцентов на главном объекте изображения, затемнения или нивелировки менее значимых элементов композиции и пр. Разобранные выше возможные тональные решения снимков во многом зависят от работы со светом, поскольку тон в фотографии есть производная от цветов объекта и характера его освещения.

Так, структурным принципом фото 111 является контровой свет, который создает здесь полусилуэтное изображение. Такое освещение образует на снимке четкую градацию тонов от темных — на переднем плане к светлым — в глубине. Гармоничное сочетание тонов, мягкие тональные переходы и порядок в их распределении сообщают снимку тональную собранность и освобождают изображение от излишней пестроты, свойственной многим натурным сним-

кам. Конструктивная четкость и выразительность композиции усиливается еще и тем, что полусилуэтное изображение стволов деревьев и фигур людей хорошо выделяется здесь на фоне светлой воздушной дымки, словно задерживающей глубину кадра полупрозрачной пленой.

Структурным принципом портретного снимка 112 (Я. Халип „Тайна племени майя разгадана“) является его построение на световом пятне. Значительная часть пространства кадра имеет низкую тональность, центр портретной композиции ярко освещен. Это центральное световое пятно вносит необходимое организующее начало в изобразительное решение темы и является живописным компонентом фотографической картины. Свет прекрасно отрабатывает детали композиции, полно раскрывающие содержание снимка. Отлично выражена пластика объемных форм лица и рук.

Конструктивная четкость снимка может быть достигнута также с помощью продуманного линейного построения кадра, когда, например, все основные линии устремляются в глубину и ведут за собой взгляд зрителя. Так возникает в снимке структурная, ведущая композиционная линия, которая и объединяет различные элементы композиции в единое целое. Композиционный строй снимка при этом приобретает четкость и определенность.

Такие линии отчетливо видны на фото 113, где они являются основой всего композиционного рисунка кадра. Иное линейное построение мы видим на фото 33, однако и здесь отчетливо видно, что основой композиции кадра является его хорошо продуманный линейный рисунок.

Так, при анализе завершенных по изобразительной форме снимков обнаруживается изобразительный замысел автора. Реализация этого замысла и обуславливает конструктивную четкость снимка. Его отсутствие рождает рыхлые

по изобразительной форме кадры, пестрые и нечеткие по линейному, световому и тональному решению, подобные фото 6, 8, 23, 41, 88, где при всем желании не удастся обнаружить тот или иной структурный принцип. Очевидно, никакого замысла изобразительного решения у авторов этих снимков не было.

Подводя итоги, можно сказать, что конструктивная четкость снимка достигается различными путями и ее получение зависит от правильного использования изобразительно-выразительных средств фотографии. В конструктивно четком снимке обязательно ясно выделяется главный объект изображения, а элементы окружения, фона передаются с меньшей степенью детализации. В тех случаях, когда объект и фон в кадре изобразительно становятся равнозначными, снимок получается пестрым, теряет конструктивную четкость, а вместе с ней и выразительность.

Для достижения выразительности фотографического изображения требуется известная простота в его композиционном, световом и тональном построении, известная сдержанность, скупость в использовании изобразительных средств. Кадр не должен быть перегружен изобразительным материалом, так как в этом случае возникают запутанность линейного и тонального рисунка и общая пестрота снимка, затрудняющие его восприятие.

В данном случае речь идет о лаконичности изображения, о краткости и четкости выражения мысли художника. Лаконизм не означает такого обеднения кадра изобразительными элементами, при котором снимок превращается в схему. Лаконизм предполагает простоту и четкость конструктивного построения снимка, использование минимума изобразительных элементов и средств, достаточного для полного и всестороннего раскрытия темы.

Примером такого лаконичного построения снимка может служить фото 16, где имеется,

по существу, лишь два основных композиционных элемента: самолет в левом верхнем углу кадра и уравнивающий его ледокол в правой нижней части снимка. Также лаконична и композиция фото 20, где рамка кадра вырезает из всего объекта съемки лишь незначительное пространство, включающее в себя только самые необходимые для раскрытия темы элементы. Очень лаконичны снимки 71 и 107, их лаконизм обусловлен исключительно мягкой передачей глубины кадра, которая в обоих случаях словно задержана мягкой дымкой. Такой нивелированный фон теряет излишнюю детализированность, пестроту, перегруженность, а вся композиция приобретает необходимый лаконизм.

Также лаконично по рисунку и фото 114. Рамка кадра очерчивает относительно небольшое пространство. Передний план находится в полутени, глубина освещена солнцем. Солнечные лучи, скользя по снежной поверхности, хорошо прорисовывают ее рельеф (съемка велась при относительно низком стоянии солнца). На этом живописном светлом фоне темным пятном отчетливо выделяется фигурка малыша. Кадр освобожден от всего лишнего, его композицию, по существу, образуют всего два элемента: фигурка ребенка на первом плане и уравнивающие ее ветки дерева в верхней части кадра.

Существуют в фотографии и снимки, которые имеют так называемую плакатную форму. Они всегда предельно лаконичны по композиционному рисунку. Примером такого плакатного снимка может служить композиция В. Савостьянова „Мы за мир!“ (фото 115), в которой выразительно решается большая тема — стремление всех простых людей к миру.

Так искусство фотографии своими изобразительными средствами решает проблему выразительности фотографического снимка, являющуюся одной из центральных проблем композиционного творчества.

Цельность фотографического снимка

Важной задачей в композиционном творчестве при изобразительном оформлении замыслов художника является достижение цельности картины, в данном случае цельности фотографического снимка.

Основной целью, к которой направлено решение этой задачи, является достижение четкости и ясности изобразительного решения темы, то есть ее полного и выразительного раскрытия средствами фотографии. Следовательно, содержание определяет работу над изобразительной формой снимка. И только когда художник именно так направил свою деятельность, может идти речь об анализе таких сторон художественной формы снимка, как неделимость композиции и равновесие в заполнении картинной плоскости.

Композиционная стройность фотографического снимка требует установления правильного соотношения отдельных его частей, правильного определения границ кадра, гармоничного распределения изобразительного материала в пределах картинной плоскости. Композиция фотографического снимка только тогда может считаться завершенной и законченной, когда его отдельные части прочно увязаны между собой, когда не возникает линий, делящих кадр на две или несколько отдельных частей, существующих самостоятельно и независимо друг от друга. Границы совершенного в композиционном отношении снимка не могут изменяться, произвольно сдвигаться или раздвигаться без того, чтобы не нарушился весь композиционный строй фотографической картины, так как каждая из этих границ точно обуславливается размещением фигур и предметов на картинной плоскости.

Работа А. Гивенталя „На просторе“ (фото 116) является примером снимка с завершенной,

неделимой композицией. Изобразительные средства фотографии использованы здесь для действенного и динамичного решения темы — ракурс, диагональное построение кадра, пластика светового рисунка, общая тональность изображения отлично передают не только динамику действия, ритм движения, но и ощущение свободы, радости, счастья.

Если теперь проанализировать линейный строй снимка, то становится очевидным, что каждый из элементов композиции как своим размещением в кадре, так и своим линейным рисунком связан с другими ее элементами. Местоположение границ кадра здесь найдено очень точно: ни одна из них не может быть сдвинута без того, чтобы снимок не потерял какого-то важного компонента, или без того, чтобы в кадр не включились ненужные свободные пространства, а композиция не утратила своей завершенности. Каждая из этих границ обусловлена размещением фигур в кадре. Здесь нельзя найти такой линии, по которой кадр делился бы на две или несколько самостоятельных частей: цельность композиции, ее конструктивная прочность не допускают распада картины.

На первый взгляд может показаться, что приведенный выше снимок представляет прочное композиционное целое лишь потому, что в нем отсутствуют четко обозначенные линии. Но такое предположение было бы неправильным.

В снимке В. Егорова „В Монголии“ (фото 117) имеются достаточно ясно выраженные линии горизонта, проходящего поезда, каравана верблюдов, дороги на первом плане. Однако эти линии нигде не пересекают кадра на отдельные и самостоятельные части; происходит это потому, что линиям в кадре найдено точное место, что они увязаны по направлениям и образуют единый линейный рисунок. Если сравнить линейную структуру этого кадра с распределением линий в снимке 24, то станет очевидным, что

цельность композиции зависит не от того, имеются в кадре четкие линии или нет, а от того, какое место заняли эти линии, как они прошли по картинной плоскости и как связались в общий линейный рисунок.

Цельности композиции на фото 117 способствует и то, что границы кадра найдены очень точно и обусловлены включенным в снимок изобразительным материалом. Так, правая граница кадра определяется положением фигуры человека, стоящего перед караваном верблюдов, и местом, которое он занимает на картинной плоскости, причем по направлению движения здесь оставлено некоторое свободное пространство. Левая граница кадра обусловлена началом поезда, паровозами. И то, что в кадр входит лишь часть верблюда и часть вагона, как бы размыкает границы кадра, за ними угадываются более широкие просторы, на которых развертывается происходящее действие. Такая разорванная композиция свойственна многим репортажным снимкам. В результате точного линейного построения снимок приобретает необходимую конструктивную прочность, а его композиция — цельность и завершенность.

Для достижения цельности композиционного рисунка необходимо, следовательно, найти прочные внутрикадровые связи для всех элементов, образующих композицию. Они легко нарушаются в ряде случаев, о которых следует знать. Так, композиция распадается на две части, если она состоит из двух основных элементов и в снимке эти два элемента расположены в противоположных частях, отнесены к краям кадра и занимают примерно равные площади.

При съемке фото 118 допущена именно такая ошибка: кадр komponуется всего из двух элементов, но размещены они так, что совершенно не связываются друг с другом. В центре картинной плоскости образовалась пустота, таким образом, самая важная часть прямоугольника

кадра, на которую внимание зрителя обращается прежде всего, осталась неиспользованной. Вся композиция в результате распадается, теряет свою цельность.

Композиционная цельность картины может быть также нарушена, если четкие горизонтальные или вертикальные линии идут параллельно вертикальным или горизонтальным границам кадра. Особенно опасны в этом смысле вертикальные и горизонтальные линии, точно совпадающие с центральными осями кадра.

В рассмотренных случаях линейный рисунок нарушает цельность фотографической картины, отдельные части которой начинают приобретать излишнюю самостоятельность.

Требование композиционного единства снимка относится и к его световому решению. Представьте себе портретный снимок, выполненный при искусственном освещении и решенный как средний план. В такой кадр обычно включаются фоновые элементы, предметы обстановки и пр.

В практике начинающих фотолюбителей нередки случаи, когда при работе со светом все внимание фотографа бывает направлено на освещение лица человека. Фон же остается совершенно неосвещенным. На снимке при этом получается полный разрыв в характере светового рисунка лица и фона: на лице мы видим признаки дневного освещения — четкую светотень, высокие яркости бликов, общую светлую тональность. Фон передается черным тоном, порой без всякой детализации, что приближает освещение к ночному эффекту.

Так теряется единство светового решения кадра, а вместе с этим и правдивость обстановки. Изображение как бы распадается на две самостоятельные части — передний план и глубину кадра.

При мягком тональном освещении лица человека не следует решать фон в контрастной светотени. Более правильным будет получить и на объекте и на фоне единый световой рисунок и т.д.

Становится очевидным, что цельность фотографического снимка предполагает подчинение частей целому, в результате чего эти части теряют свое самостоятельное значение, а композиция приобретает единство, превращается в ритмичный и связный рисунок.

Цельность фотографического снимка тесно связана с понятием „композиционное равновесие“, с уравновешенностью частей картины, что предполагает гармоничное распределение композиционных элементов в пределах картинной плоскости.

В простейших случаях проблема равновесия решается следующим образом: если один из элементов композиции сдвигается от центра в правую или левую часть кадра, в противоположную часть непременно вводится второй композиционный элемент, который и уравнивает первый. Примером такого построения и уравновешенной композиции может служить натюрморт, показанный на фото 119, где графин, смещенный в нижний правый угол кадра, уравновешивается тенью, заполняющей всю его левую часть.

Такой способ композиционного решения снимка применяется не только при павильонных съемках, но также и на натуре, когда размещение фигур и предметов в кадре решающим образом зависит от выбора точки съемки. Уравновешенная композиция использована, например, Б. Кудояровым при решении снимка „На Выставке достижений народного хозяйства СССР“ (фото 120), где здание главного павильона, помещенное в правой части снимка, уравновешивается фонтаном слева.

Композиционное равновесие не означает, что в каждой части снимка всегда помещается равное количество компонентов, что уравновешивающие друг друга элементы должны занимать примерно равные площади или располагаться на картинной плоскости строго симметрично.

Это лишь частные и простейшие случаи достижения композиционного равновесия, проблема может быть решена многими другими способами и приемами, так как значимость композиционных элементов, их удельный вес в картине связаны не только с характером пространственных форм, фактически участвующих в заполнении картинной плоскости, но главным образом с их смысловым значением.

Сюжетно важные элементы композиции, в первую очередь привлекающие и задерживающие внимание зрителя; легко уравнивают более громоздкие, но менее значимые компоненты картины, что и использовано И. Шагиным в снимке „Киев. Владимирская горка“ (фото 121), где фигуры девушек, расположенные в глубине кадра справа, уравнивают значительно большую по площади левую часть снимка.

На фото 122 равновесие достигается тем, что композиция построена с учетом развивающегося в кадре движения, по направлению которого в снимке оставлено значительное свободное пространство. Здесь нет никакой необходимости вводить в картину дополнительный композиционный элемент в противоположной движущемуся объекту части кадра. Получаемое в этом случае прочное равновесие принесло бы лишь ущерб снимку, так как сделало бы его значительно менее динамичным: предмет, возникающий на пути развивающегося движения, тормозит, останавливает его в снимке.

Равновесие в очень четком и строгом по композиции и колориту снимке В. Шаховского „Земснаряд“ (фото 123) достигается точным вписанием дуги трубопровода земснаряда в рамку кадра и правильно взятым в кадр тональным пятном дымов в глубине слева, без которого равновесие было бы потеряно, так как нижняя часть снимка по отношению к верхней в этом случае оказалась бы перегруженной.

На снимке В. Егорова „Перед операцией“ (фото 124) — главный объект изображения —

фигура врача-хирурга — уравнивается второстепенными элементами композиции — деталями обстановки операционной.

Равновесие в кадре может быть также достигнуто в тех случаях, когда материальные элементы композиции сопоставляются со световым пятном, тенью, ярким бликом и пр. Примером такого решения может служить фото 125.

Следовательно, изображение главного объекта может быть сопоставлено с вспомогательными, второстепенными элементами композиции. Так образуются несимметричные уравновешенные композиции фотографических картин.

Весь проанализированный выше материал показывает, что равновесие, устойчивость композиции достигаются соответствующим расположением в кадре всех его смысловых и изобразительных элементов и что композиционные формы многообразны и не замыкаются в узком круге решений. Всякий раз изобразительная форма снимка рождается от содержания композиции, а также от трактовки автором этого содержания.

Рассмотренные примеры и вообще большая часть фоторабот показывают, что наиболее распространенными в искусстве фотографии являются уравновешенные композиции. Однако в отдельных случаях существуют и такие композиции, где равновесие сознательно нарушается фотографом в целях достижения определенного художественного эффекта, обусловленного содержанием фотокартин, которая получает особую выразительность именно при таком изобразительном решении.

Примером снимка, в котором в какой-то мере нарушены классические принципы уравновешенной композиции, может служить фото 126. Главный объект изображения — мотоциклист на переднем плане — резко смещен к правой границе кадра, мотоциклисты в глубине также расположены в правой его части. Кроме того, направление движения в кадре тоже тяготеет вправо.

Создается перегрузка правой части картины и вместе с этим теряется устойчивое равновесие.

Однако при анализе снимка становится совершенно очевидным, что это отнюдь не случайная потеря равновесия, а сознательно примененный автором композиционный прием.

Автор снимка знает, что равновесие сообщает композиции кадра устойчивость. А, следовательно, потеря равновесия, выход из уравновешенного положения есть движение. Тогда неуравновешенная композиция должна помочь передаче движения, сделать снимок более динамичным. И действительно, потеря равновесия на

фото 126 помогает передаче внутрикадрового движения.

Сознательное использование такого приема вполне допустимо в композиционном творчестве. Но, очевидно, фото 126 по решению не имеет ничего общего с фото 127. Здесь потеря равновесия, перегрузка изобразительным материалом одной из частей картины есть результат случайности.

Так, искусство фотографии своими изобразительными средствами решает проблему достижения цельности композиции снимка, являющуюся одной из центральных проблем композиционного творчества.

ПРАКТИЧЕСКИЕ РАБОТЫ ПО ФОТОКОМПОЗИЦИИ

Использование изобразительных и технических средств в различных видах фотографии

В предыдущих главах книги читатель имел возможность познакомиться с общими принципами построения фотографического изображения. Они сохраняют свою силу и остаются верными при работе над любым снимком, однако различные жанры и области применения фотографии имеют свои специфические особенности, а поэтому требуют особого подхода к использованию изобразительных и технических средств.

Кроме того, при съемке каждой конкретной темы, сюжета или объекта возникает много

частных соображений и конкретных деталей, которые, естественно, не могут быть учтены при изложении общих принципов построения снимка.

Поэтому общие принципы композиции и освещения не должны становиться для фотографа некими догматическими и непререкаемыми правилами, так как это неизбежно приведет к схематизму и сухости фотографических кадров вместо живого и творческого решения выбранных тем. Общие принципы построения снимка являются для фотографа определенным руководством в его практической деятельности. Вместе с тем он должен стремиться разнообразить, видоизменять и обобщать их в процессе работы над различными темами и сюжетами.

Так, при очень распространенных уравновешенных композициях временами появляются и

композиции неуравновешенные, дающие при правильном их использовании эффект особой динамичности снимка. При создании портретных снимков чаще всего используются классические замкнутые композиции, но при съемке репортажного портрета прекрасный эффект дает композиция разомкнутая, придающая снимку живость и непосредственность подлинной жизни. Если в репортажном снимке важнейшим требованием остается следование за течением события и съемка конкретных, реально существующих моментов этого события, то в таком жанре фотографии, как натюрморт, возможна полная организация объекта съемки, подбор предметов, составляющих натюрморт, не только по смыслу, но и по фактурам, по цветам и т.д.

Все вышесказанное делает необходимым рассмотрение практики работы в основных жанрах и областях применения фотографии со стороны особенностей композиционного построения, светового решения и техники выполнения этих снимков.

Настоящая глава посвящена описанию цикла практических работ, которые рекомендуется выполнить при изучении курса фотокомпозиции.

Основы фотоосвещения

В практическом изучении вопросов фотокомпозиции и освещения представляется целесообразным выполнение ряда учебных упражнений, которые дают возможность освоить композиционное решение и световое построение фотографической картины и применить изложенные выше теоретические положения к решению конкретных изобразительных задач в различных разделах и жанрах фотографии.

Творческая практика является важнейшей частью курса основ фотокомпозиции. Предлагаемые упражнения дают возможность овла-

деть основами освещения и композиции кадра, систематизировать уже имеющиеся знания, явившиеся результатом практического опыта.

Таким образом, в процессе самостоятельной практической работы совершенствуется мастерство, развивается творческая индивидуальность фотографа, приобретается необходимая изобразительная культура.

Упражнения этого раздела строятся по принципу решения различных задач освещения, что необходимо для изучения всех его композиционных и изобразительных возможностей, для всестороннего овладения этим главнейшим изобразительно-выразительным средством фотографии. Вместе с тем каждое упражнение связано с решением определенных композиционных задач, которые в упражнениях специально формулируются. Это оставляет простор для композиционного творчества и устраняет чисто формальный, рецептурный подход к решению творческих задач. Композиция каждого снимка должна решаться на основании материала, изложенного в предшествующих главах.

По каждому упражнению следует сделать несколько снимков. Предполагается, что учебные снимки отвечают высоким требованиям как по композиционному решению, так и по световому построению. Очевидно, для получения таких совершенных снимков сделать их придется немало, так как хороший изобразительный результат может быть получен только при упорной и систематической работе, при тщательном и требовательном отборе выполненных фотографий.

Целью упражнений, объединенных в разделе „Основы фотоосвещения“, является работа со светом, освоение методики и техники освещения объекта съемки, применение рисующего, заполняющего, моделирующего и контурного светов для выявления объемной формы, пространственного положения, фактуры и тональности объекта съемки.

В качестве упражнений предлагается фотографирование гипсовых фигур (бюстов). Съемка таких моделей дает возможность систематически и тщательно работать со светом, над композицией кадра; кроме того, является хорошей подготовкой к последующим портретным съемкам, так как развивает представление о пластике объемных форм лица человека, об обрисовке их светом и передаче на фотографическом снимке.

При размещении в кадре объекта изображения решаются основные вопросы композиционного построения портретного снимка: рамка кадра должна ограничивать то пространство, которое необходимо оставить в снимке по мысли фотографа; кроме того, должна быть выбрана точка съемки, определена крупность плана, найдено местоположение объекта на картинной плоскости, определена направленность композиции и т.д.

Фон, являющийся одним из элементов общей композиции снимка, должен быть отработан светом и приведен в определенное светотональное единство с изображением главного объекта. Несмотря на то, что гипс снимается на гладком нейтральном фоне, фон в снимке не должен выглядеть однообразной и монотонной плоскостью. Соответствующая световая отработка, световые пятна, светотеневой рисунок или тонкие тональные переходы нарушают однообразие плоского фона, и такое его световое решение способствует получению пространственного, глубинного снимка даже в этом виде фотографических композиций.

Работа по освещению фона должна быть тщательной и тонкой, а световой рисунок фона должен быть увязан со световым рисунком главного объекта изображения. При этом световой рисунок фона следует делать менее активным, чем световой рисунок объекта, иначе он начнет приобретать в кадре такое же первостепенное значение, как и главный объект, и, следовательно, будет отвлекать на себя внимание зрителя.

Таким образом, на фоне устанавливаются меньшие яркости световых пятен и более низкий контраст светотеневого рисунка.

Во избежание образования на фоне случайных теней от снимаемой гипсовой модели ее следует устанавливать на возможно более далеком от фона расстоянии.

Удаление модели от фона желательно еще и по той причине, что фон в этом случае, как правило, оказывается за пределами резкого изображения пространства и, следовательно, передается на снимке мягко, что желательно в данных композициях.

В том случае, когда четкая тень, отбрасываемая моделью на фон, используется при построении кадра как один из элементов композиции, модель устанавливается на любом необходимом расстоянии от фона. Однако следует помнить, что получение на фоне тени от модели требует установки основного прибора освещения около фотоаппарата. Следовательно, модель будет освещаться с переднего или передне-бокового направления. А такое направление основного светового потока, как правило, не способствует выразительной отработке объемно-пластических форм модели и образует на ней весьма плоский световой рисунок.

При работе со светом должны быть также продуманы вопросы соотношения фигуры и фона в кадре: фигура должна отделяться от фона и рисоваться на нем в той степени четкости, в какой это необходимо по изобразительному замыслу автора.

При выполнении этих упражнений точка съемки, как правило, бывает нормальной по высоте. Верхние или нижние точки, не обусловленные в данных упражнениях содержанием снимка или особым характером объекта изображения и, следовательно, неоправданные, чаще всего приводят лишь к деформации пространственных форм объекта на снимке. В отдельных случаях возможны и ракурсные

построения, но они являются скорее исключением, чем правилом при композиционном решении этих учебных работ.

Крупность плана при выполнении данных упражнений колеблется в относительно небольших пределах: наибольшая крупность получается при заполнении всей картинной плоскости одной лишь головой модели. Дальнейшее укрупнение — показ в кадре части головы модели — встречается крайне редко и не представляется целесообразным, так как при этом в кадре не фиксируется работа со светом над всей объемно-пластической формой модели, над ее рельефом и контурной формой.

Наименьшая крупность плана может быть получена при введении в кадр всего гипсового бюста и при использовании в качестве композиционного элемента светового или теневого рисунка на фоне. Дальнейшее уменьшение крупности плана и введение в кадр дополнительных композиционных элементов нежелательны по той причине, что мелкое изображение рельефов и объемно-пластических форм лица становится менее наглядным, причем затрудняется изучение результатов работы со светом.

Формат кадра при съемке гипсовых моделей, как правило, вертикальный, он подсказывается характером объемных форм моделей и крупностью снимаемых планов. В отдельных случаях используется и горизонтальный формат. Тогда свободное пространство кадра заполняется светотеневым рисунком на фоне, который служит элементом, приводящим в равновесие всю композицию.

Для выполнения заданий по этому разделу требуется пять осветительных приборов и фотоаппарат с размером поля изображения (пластинок или широкой пленки) не менее, чем 9×12 см. Малоформатный аппарат для выполнения этих упражнений неудобен, так как при работе с ним затрудняется визуальный контроль за светом во время съемки, затрудняется точное

композиционное построение снимка. Становится также невозможным немедленное проявление каждого снятого негатива, а следовательно, и внесение необходимых поправок при последующей съемке дублей.

Раздел „Основы фотоосвещения“ предусматривает выполнение следующих пяти упражнений.

Упражнение 1

Получение снимка со светотональным рисунком изображения

При освещении объекта съемки используется один источник света. Поскольку при светотональном рисунке изображения, как на это указывает и само название, фотоизображение получается за счет градации тонов, без участия светотени, осветительный прибор устанавливается рядом с фотоаппаратом на возможно более близком от него расстоянии и освещает гипсовую модель прямым фронтальным светом. Даже незначительное смещение осветительного прибора в сторону приводит к образованию светотени и к разрушению светотонального рисунка.

По высоте осветительный прибор располагается примерно на уровне модели, так как при более высоком его положении появляются тени в глазницах, под носом, под подбородком и на модели снова образуется светотень, которой не должно быть при светотональном освещении.

Световая отработка фона осуществляется с помощью второго осветительного прибора.

Типовая схема света, которая может иметь свои варианты в отдельных случаях съемки, приведена на рис. 11. Изменения световой схемы могут возникнуть при уточнении светового рисунка. Например, из-за невозможности приблизить осветительный прибор вплотную к фотоаппарату на модели слева могут образо-

ваться короткие тени. Для их высветления может быть использована отражательная подсветка, установленная слева от модели.

Тонкая градация тонов на модели при таком освещении требует высокой техничности в негативном и позитивном процессах. Например, нужна очень точная экспозиция при съемке, так как уже при незначительных передержках изображение становится вялым, серым, поскольку плотности темных участков на негативе сближаются с плотностью светлых участков. При недодержках появляется несвойственный этому световому рисунку контраст.

Светотональное освещение при правильном его использовании дает интересный изобразительный результат и в целом ряде случаев может быть положено в основу светового решения фотографического снимка (часто применяется, например, при съемке женских портретов).

Фото 45 и 46 являются примерами снимков, сделанных при подобных условиях освещения и построенных на светотональном рисунке изображения.

Упражнение 2

Получение снимка со светотеневым рисунком изображения

При освещении объекта съемки используются два осветительных прибора.

Светотеневой рисунок изображения образуется при установке на объект съемки рисующего света, который и определяет раскладку светотени на гипсовой модели. Характер светотени может быть самым различным как по распределению светотеневых масс, так и по контрасту, соотношению яркости светов и глубины теней. Он зависит от особенностей снимаемой модели, и от художественного замысла автора снимка, поэтому может быть найдено несколько

направлений, с которых прибор рисующего света освещает модель. В основе светотеневого рисунка может лежать задне-боковой направленный свет, боковой свет, верхний свет со всевозможными в пределах этих направлений вариантами освещения.

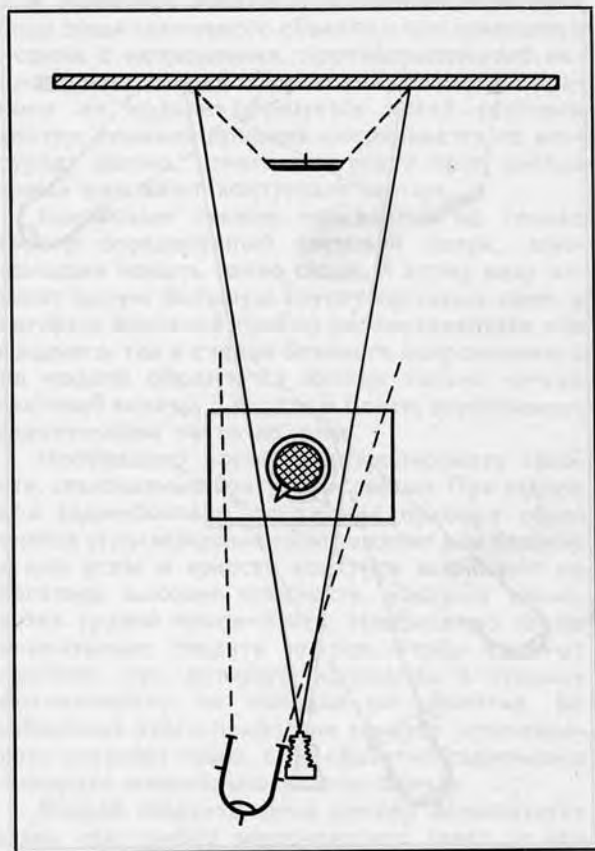


Рис. 11. Схема света для получения светотонального рисунка изображения

Для того чтобы светотень на объекте имела стройный и определенный характер, а световые потоки нескольких осветительных приборов, освещающих модель, сливались в единый световой рисунок, при их установке следует исходить из того положения, что снимаемый объект

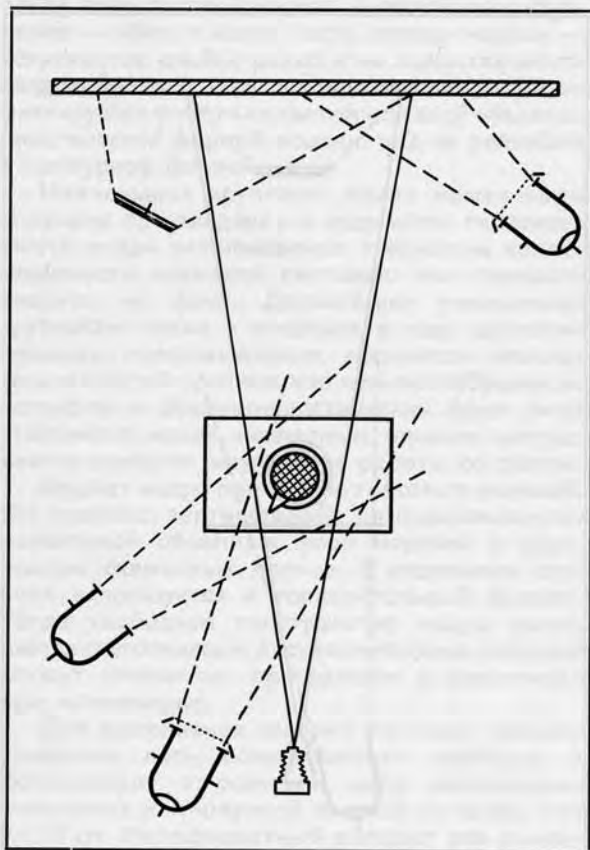


Рис. 12. Схема света для получения светотеневого рисунка изображения

освещается одним из реальных источников света — солнцем, настольной электрической лампой, свечой и пр. Тогда при работе со светом фотограф воспроизводит закономерности этого принятого за основу реального эффекта освещения — в частности, прибор рисующего света устанавливается в месте нахождения предполагаемого реального источника. Его местоположение следует определить так, чтобы рисунок светотени выразительно лепил пластическую форму модели.

Например, невыгодно положение рисующего света, установленного с переднего направления. Светотень в этом случае отбрасывается назад, не видна от фотоаппарата, и все освещение становится плоским и невыразительным.

Невыгодно также помещать прибор рисующего света справа и сзади модели. При таком его положении световой акцент образуется на второстепенных деталях портретной композиции — на затылке, шее и пр., тогда как лицо остается не освещенным.

Поэтому правильным будет найти место установки основного осветительного прибора в левой части нашей схемы и направить его свет на модель со стороны лица (рис. 12).

Второй прибор используется в этом упражнении как прибор заполняющего света. Направление и сила действия этого источника целиком зависят от характера рисующего света, поскольку заполняющий свет имеет здесь лишь вспомогательное значение.

Назначение прибора заполняющего света — подсветка теней, которые образованы рисующим светом. И если от прибора рисующего света зависит рисунок светотени и яркость светов, то от заполняющего света зависит густота теней, а от соотношения яркостей, образованных основным источником и прибором заполняющего света, зависит контраст светотени.

Сила света, посылаемого на объект прибором заполняющего света, также зависит от

реального эффекта освещения, который положен в основу светового рисунка и воспроизводится на объекте. Например, при солнечном освещении на объекте присутствует значительное количество рассеянного света, при освещении свечой количество рассеянного света минимально и контрасты светотени резко возрастают и т.д. Соответственно регулируется и количество заполняющего света при съемке.

Прибор рассеянного света, являясь вспомогательным, ничем не должен обнаруживать себя в световом рисунке: при его включении не должны образовываться яркие световые пятна или вторые тени, так как они ломают основной рисунок светотени; сила этого светового потока и создаваемые им яркости должны быть значительно меньшими, чем яркости от рисующего света.

Такие требования к заполняющему свету довольно точно определяют место его установки; они удовлетворяются только в том случае, если прибор заполняющего света устанавливается в непосредственной близости к фотоаппарату и со стороны прибора рисующего света, а не навстречу ему.

Световая отработка фона осуществляется с помощью третьего осветительного прибора. Световые пятна и блики, которые могут возникнуть при этом на фоне, должны быть продолжением световой разработки принятого за основу эффекта освещения и увязаны с действием прибора рисующего света. Эти обстоятельства диктуют место установки фоновой лампы: на нашей схеме он должен быть установлен, как и прибор рисующего света, — слева от модели.

Так увязывается действие различных осветительных приборов, в результате чего на объекте возникает стройный и гармоничный рисунок светотени, примером которого является фото 43.

Упражнение 3

Получение снимка, построенного на контровом свете

При освещении объекта съемки используются два осветительных прибора.

Контровое освещение на объекте образуется при установке основного осветительного прибора сзади снимаемого объекта и при освещении модели с направления, противоположного направлению съемки. При такой установке прибора на модели образуется яркий световой контур, тонкими бликами очерчивается ее контурная форма, отчего контровой свет иногда также называют контурным светом.

Контровым светом называется не только строго определенный световой поток, освещающий модель точно сзади. К этому виду относят целую большую группу световых схем, в которых основной прибор устанавливается как с заднего, так и с задне-бокового направления, а на модели образуются иногда только четкий световой контур, а иногда и блики, занимающие значительное место на лице.

Необходимо хорошо контролировать яркости, создаваемые контровым светом. При заднем или задне-боковом положении прибора образуются углы зеркального отражения или близкие к ним углы и яркости контуров вызывают на негативе высокие плотности, которые становится трудно пропечатать. Необходимо также внимательно следить за тем, чтобы свет от прибора, луч которого направлен в сторону фотоаппарата, не попадал на объектив. Во избежание этого прибор не следует устанавливать слишком низко, а на объектив съемочного аппарата желательно надеть бленду.

Второй осветительный прибор используется здесь как прибор заполняющего света, и его установка должна отвечать всем требованиям, изложенным в предыдущем упражнении. Следует дополнительно заметить, что при установке

заполняющего света нужно учесть, что модель обращена к фотоаппарату своей неосвещенной стороной, и градация тона в этой части изображения будет целиком зависеть от местоположения прибора заполняющего света. Установка его в непосредственной близости к точке съемки

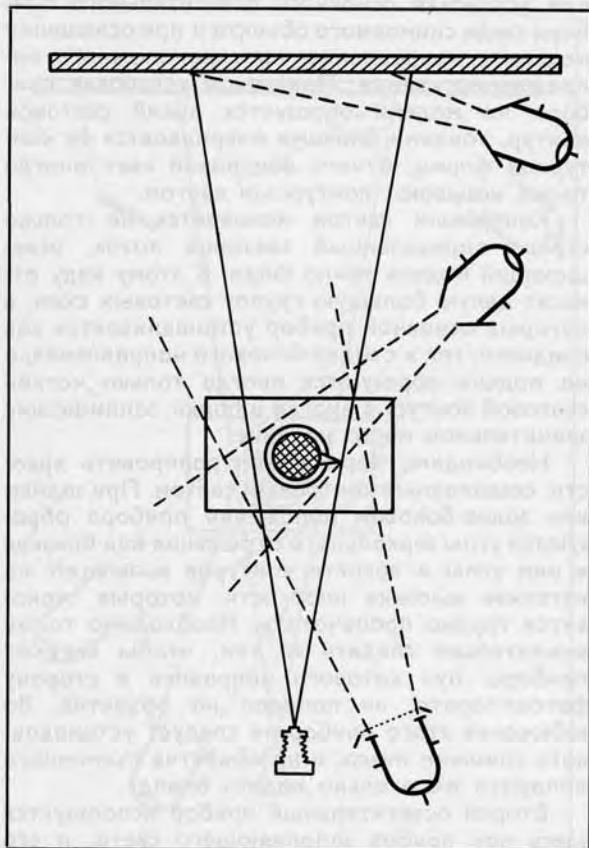


Рис. 13. Схема света с использованием контрового источника

может привести к слишком равномерному освещению всей теневой поверхности модели. Чтобы избежать этого, прибор заполняющего света необходимо сдвинуть несколько в сторону установки прибора контрового света.

Как и прежде, принятый за основу световой схемы, реальный эффект освещения находит свою дополнительную разработку и при установке фонового освещения. Световая отработка фона осуществляется с помощью третьего осветительного прибора. Типовая схема расстановки осветительных приборов, имеющая свои варианты в различных случаях съемки, приведена на рис. 13. Фото 49 сделано при этой схеме света.

Упражнение 4

Использование всех видов света для изображения объемных форм модели

При освещении объекта съемки используется три осветительных прибора.

Упражнение дает возможность получить самые разнообразные световые решения снимка. Сочетание рисующего, заполняющего и контурного светов на объекте при соответствующей световой отработке фона позволяет решить задачу выразительной передачи на снимке объемной и контурной формы модели, ее пространственного положения, фактуры и тональности. При таких богатых возможностях освещения в этом упражнении могут быть получены интересные художественные решения снимка.

Одна из возможных схем расположения осветительных приборов приведена на рис. 14. Она показывает, как увязывается между собой действие трех источников света, направленных на модель, — рисующий, заполняющий и контурный свет как бы образуют одну группу и направлены на модель из одного сектора, расположенного слева от модели и фотоаппарата, что и создает иллюзию единого светового потока, освещающего модель (см. фото 51).

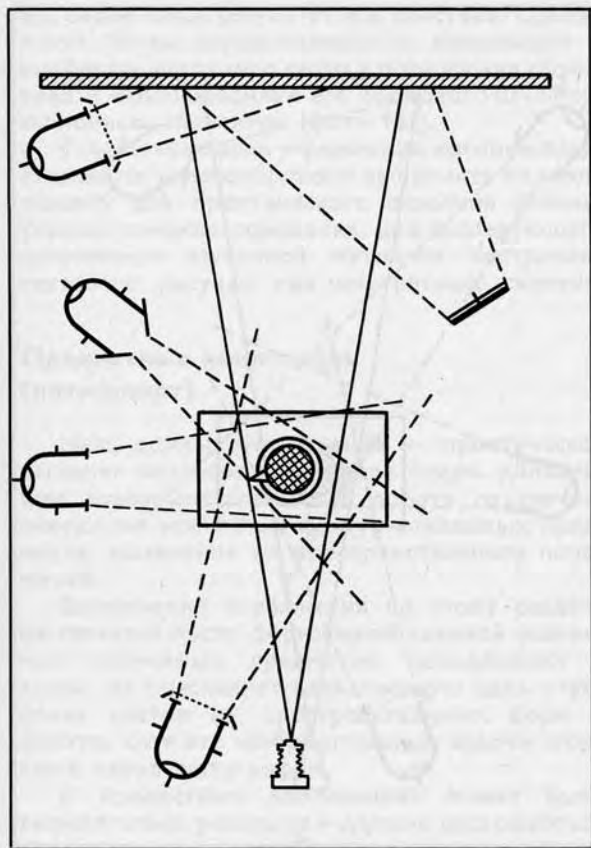


Рис. 14. Схема использования всех видов света

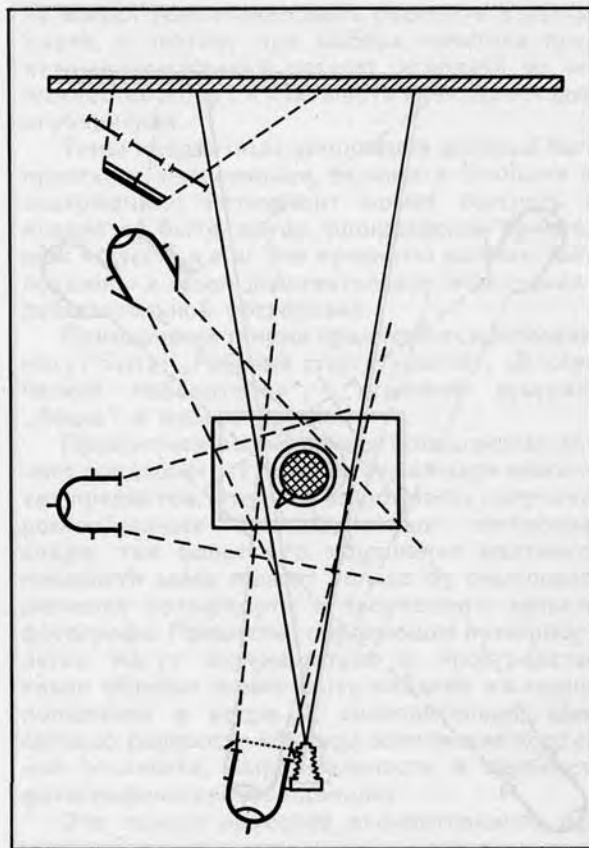


Рис. 15. Схема света к фото 128

Упражнение 5

Построение на модели заданного эффекта освещения

Цикл упражнений по работе со светом завершается заданием на построение заданного эффекта освещения. При выполнении этого

упражнения в основе освещения модели лежит какой-либо конкретный эффект освещения и характеризующее его распределение светотени, светотональные переходы и возникающие контрасты светового рисунка, которые и воспроизводятся при установке осветительных приборов.

Таковыми эффектами освещения могут быть

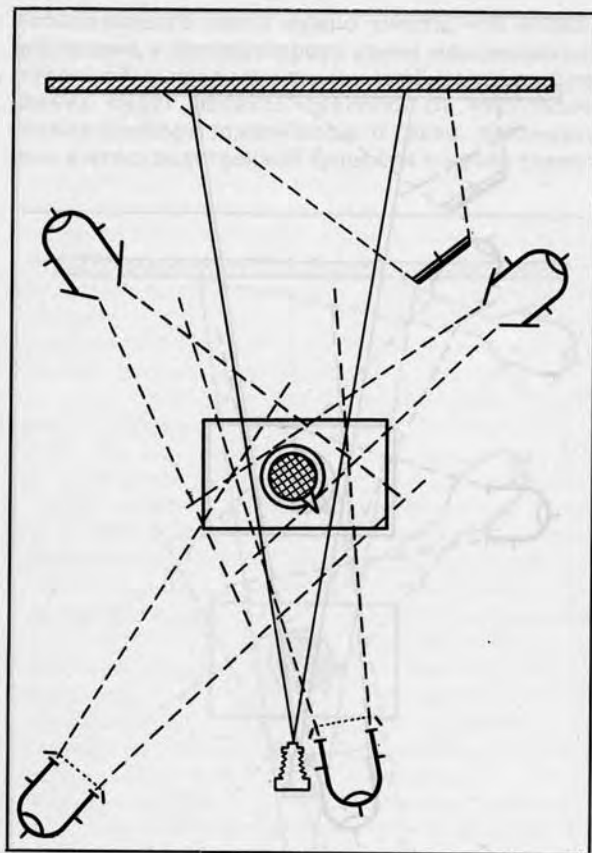


Рис. 16. Схема света к фото 129

дневное освещение из окна (фото 128 и схема света на рис. 15), прямой солнечный свет (фото 129 и схема света на рис. 16), свет от нижнего источника искусственного освещения в помещении (фото 130 и схема света на рис. 17) и многие другие.

Здесь также может быть использовано освещение от источника света, расположенного

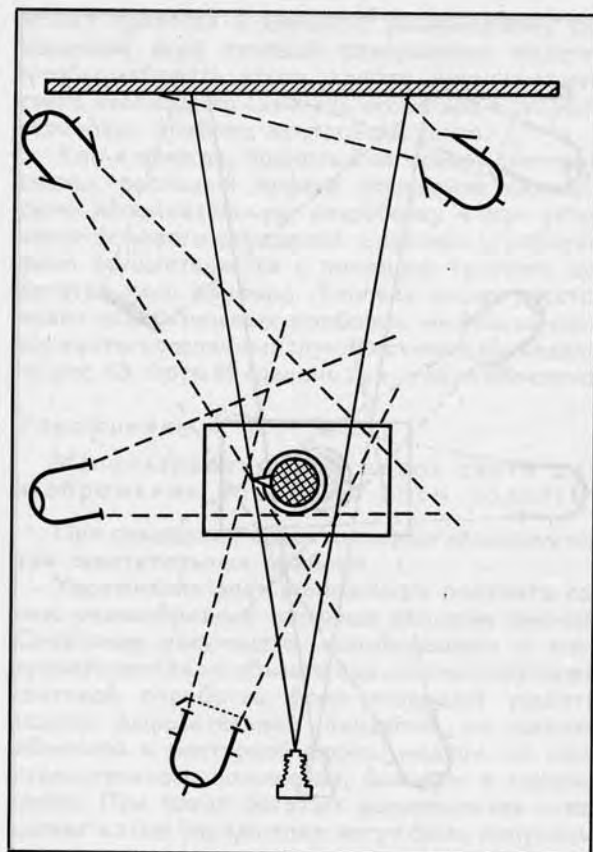


Рис. 17. Схема света к фото 130

значительно ниже модели, прямо над моделью и пр., что дает опыт в изучении закономерностей распределения светотени и изобразительного результата, получаемого при самых разнообразных, иногда непривычных, условиях освещения.

При выполнении этого упражнения в большинстве случаев источник света в кадре не виден, он предполагается за кадром, и на объекте

мы видим лишь результат его действия. Однако могут быть осуществлены и композиции с введением источника света в поле зрения объекта и использованием его как одного из композиционных элементов (фото 131).

Таковы основные упражнения, которые представляется целесообразным выполнить по этому разделу для практического освоения элементарных приемов освещения, для последующего применения изученной методики построения светового рисунка при портретных съемках.

Предметные композиции (натюрморт)

Цель данных упражнений — практическое изучение вопросов композиции кадра, дальнейшее совершенствование в работе со светом, освещение различных фактур снимаемых предметов, выявление их пространственного положения.

Выполнение упражнений по этому разделу не является чисто формальной съемкой различных случайных предметов, находящихся в кадре, не преследует единственную цель отработки светом их пространственных форм и фактур, хотя эти изобразительные задачи стоят здесь перед фотографом.

В предметных композициях может быть выразительно раскрыта и должна раскрываться определенная тема. Предметные композиции должны показывать те или иные стороны жизни, нести в себе определенное содержание, поскольку только в этом случае решение изобразительных, композиционных и световых задач приобретает необходимую конкретность, а работа фотографа становится осмысленной, целеустремленной.

Возможности показа тех или иных сторон жизни в предметных композициях ограничены особенностями этого жанра фотографии. Далеко

не всякая тема может быть раскрыта в натюрморте, и поэтому при выборе тематики предметных композиций следует исходить из возможностей жанра и учитывать имеющиеся здесь ограничения.

Темы предметных композиций должны быть простыми, несложными, ясными и точными по содержанию; натюрморт может состоять из предметов быта, труда, произведений прикладных искусств и т.д. Эти предметы должны быть показаны в своем действительном назначении и действительной обстановке.

Примерными темами предметных композиций могут быть: „Рабочий стол студента“, „В химической лаборатории“, „Утренний завтрак“, „Весна“ и многие другие.

Предметная композиция в большинстве случаев предполагает присутствие в кадре нескольких предметов. Это дает возможность получения разнообразных композиционных построений кадра, тем более что заполнение картинной плоскости здесь зависит только от смыслового значения натюрморта и творческого замысла фотографа. Предметы, образующие натюрморт, легко могут перемещаться в пространстве; таким образом может быть найдено их точное положение в кадре и, следовательно, здесь активно решаются вопросы заполнения картинной плоскости, выразительности и цельности фотографической композиции.

Эти поиски наиболее выразительного расположения предметов в кадре не должны становиться самоцелью. Перемещение снимаемых предметов в пространстве может носить характер лишь уточнения или выбора одного из действительных вариантов их положения, обусловленного смыслом композиции, действительной обстановкой и назначением показываемых предметов.

Съемка натюрморта позволяет практически изучить основные вопросы компоновки кадра, добиться конструктивной четкости, лаконич-

ности и цельности снимка, равновесия в заполнении картинной плоскости, композиционного выделения главного объекта изображения.

Работа над натюрмортом дает также возможность решить основные изобразительные задачи фотографии: выявить на снимке средствами фотографии пространство и объемные формы, передать фактуру и цвета снимаемых предметов, что достигается соответствующей работой со светом.

При освещении натюрморта следует исходить из реального эффекта освещения, который образуется на объекте съемки в результате действия какого-либо конкретного источника света. Так, в основу освещения натюрморта на фото 132 положен эффект освещения от свечи с присущим ему распределением светотени и световых пятен; исходным эффектом освещения при съемке натюрморта на фото 133 служил свет электрической настольной лампы и т.д.

В связи с тем что при съемке натюрмортов освещать приходится поверхности небольших площадей и предметы малых размеров, на осветительных приборах желательно иметь ограничители диаметра светового пучка в виде тубусов или шторок, что делает свет более управляемым и позволяет при необходимости освещать лишь отдельные участки поставленного натюрморта.

Раздел „Предметные композиции (натюрморт)“ предполагает выполнение упражнений, необходимых для освоения простейших приемов композиционного решения кадра и освещения кадрового пространства.

Упражнение 1

Отработка светом пространственного положения, объемов и фактур предметов

При выполнении этого упражнения следует ограничиться введением в кадр минимального

количества предметов, что упрощает работу со светом и дает возможность максимально точной установки осветительных приборов для решения поставленных изобразительных задач.

Ограниченное количество предметов в кадре позволяет изобразить их достаточно крупно, что делает более наглядной работу со светом.

Небольшое количество предметов, использованных для композиционного решения натюрморта, позволяет также практически изучить способы получения строгой и лаконичной композиции, освободить кадр от перегрузки деталями.

Упражнение предусматривает съемку двух-трех натюрмортов, составленных из предметов с различными фактурами: стеклянных, фарфоровых, металлических и пр. Для облегчения работы со светом в этих первых упражнениях каждый натюрморт может состоять из предметов, близких по фактурам, но это далеко не обязательно. Следует учесть, однако, что съемка различных фактур требует различного характера освещения на отдельных участках натюрморта. Стеклянные предметы хорошо воспроизводятся на снимке при освещении их контровым светом, тогда как металлические предметы требуют общего рассеянного света, а контровой образует на них блики слишком высокой яркости и т.д.

Фото 134 является примером удачного изобразительного решения натюрморта. Снимок имеет определенное содержание, является картинкой жизни. Одновременно в натюрморте хорошо решены и композиционные задачи: кадровое пространство заполнено снимаемыми предметами грамотно, световой рисунок найден удачно.

Основные изобразительные задачи здесь также решены хорошо: предметы, составляющие натюрморт, выглядят на снимке объемными, хорошо отработана светом фактура стекла, металлической ложки.

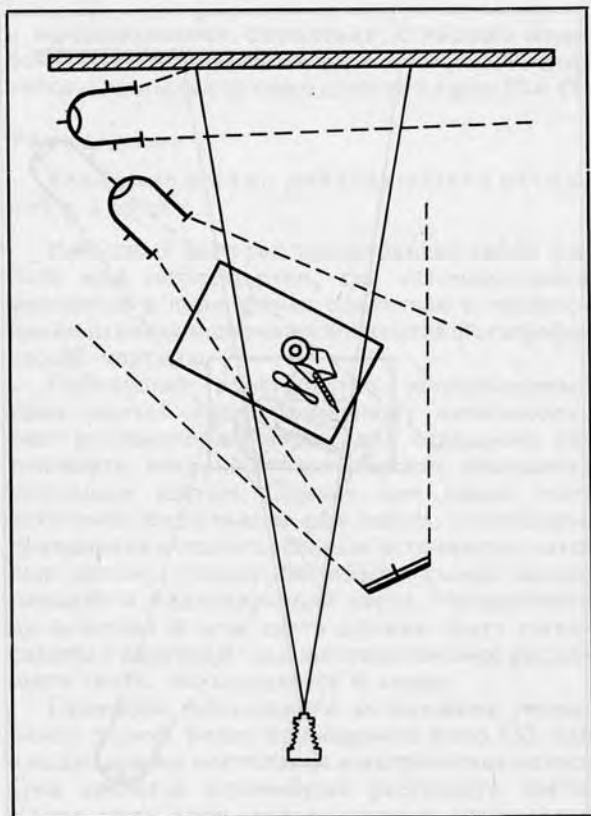


Рис. 18. Схема света к фото 134

Натюрморт снят при схеме света, приведенной на рис. 18.

Упражнение 2

Композиционное решение натюрморта

При выполнении этого упражнения натюрморт может строиться из любого количества предметов, необходимых для решения взятой

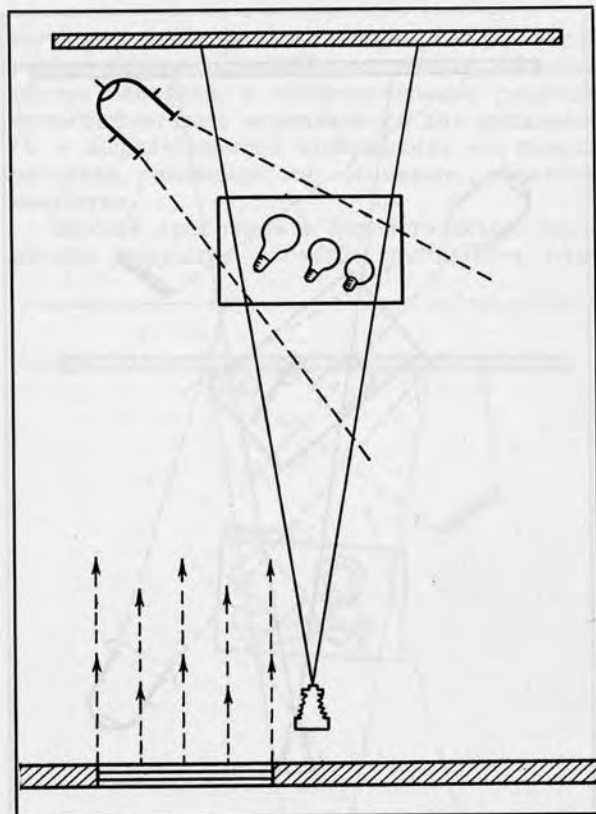


Рис. 19. Схема света к фото 135

темы. В кадре могут находиться предметы с различными фактурами, требующими специального подхода к их освещению.

Многopредметная композиция дает возможность находить интересные и разнообразные композиционные решения темы. По-прежнему перед фотографом стоят изобразительные задачи: отработка в снимке пространственного положения, объемов и фактур предметов.

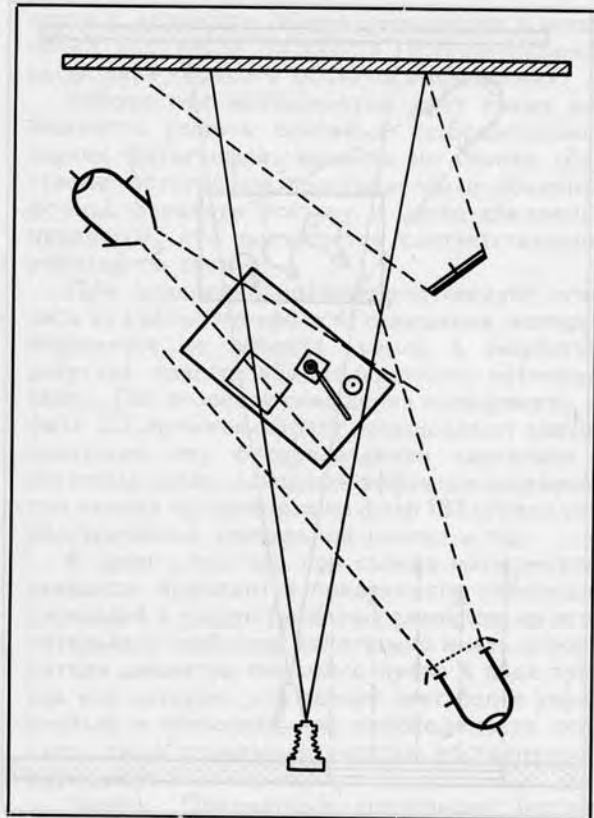


Рис. 20. Схема света к фото 136

Упражнение предусматривает съемку двух-трех различных натюрмортов, в каждом из которых решаются различные темы и разнообразные композиционные задачи.

Так, изобразительное решение натюрморта на фото 135 основано на диагональной композиции, на передаче различных фактур снимаемых предметов: прозрачного, матового и молочного стекла колб электрических лампочек. Эти фак-

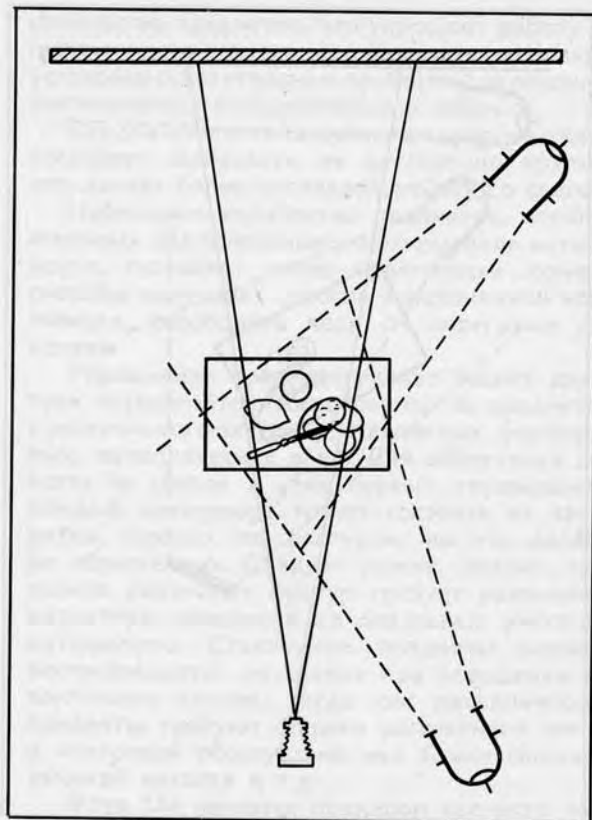


Рис. 21. Схема света к фото 137

туры, как показывает схема света на рис. 19, отработаны с помощью одного источника света, который освещает натюрморт с задне-бокового направления. В качестве заполняющего света здесь использован рассеянный дневной свет, падающий в помещение из окна, возле которого установлен натюрморт.

Примерами удачного выполнения этого упражнения служат также фото 136 и 137, четкие

в композиционном отношении, с хорошо отрабатанными светом фактурами снимаемых предметов. Схемы света к ним даются на рис. 20 и 21.

Упражнение 3

Введение в кадр действующего источника света

Известный интерес представляет собой работа над натюрмортом, где источник света находится в поле зрения объектива и является одним из композиционных элементов фотографической картины.

Небольшие пространства, охватываемые здесь рамкой кадра, позволяют использовать свет реального источника для освещения натюрморта, который, таким образом, становится рисующим светом. Однако при одном этом источнике вести съемку еще нельзя, необходимо применение вспомогательных источников, которые должны послать на объект съемки заполняющий и моделирующий света. Направление их действия и сила света должны быть согласованы с действием основного источника рисующего света, находящегося в кадре.

Примером правильного выполнения упражнения служит ранее приведенное фото 133, где в кадр введена настольная электрическая лампа. Она является источником рисующего света. Кроме того, здесь дополнительно использован и заполняющий свет, как это видно из схемы света на рис. 22. Разрабатываемый эффект уточнен также и фоновым светом.

Таковы основные тематические, композиционные и изобразительные задачи, которые следует решить при выполнении упражнений по этому разделу.

Портретные композиции

Портретные композиции являются чрезвычайно важным разделом практических работ по

изучению основ фотоконпозиции, так как портретист решает сложнейшую задачу создания образа человека, а изобразительные средства фотографии здесь используются для правдивого и выразительного изображения на снимке человека, являющегося основным объектом искусства.

Важной проблемой в реалистическом портретном искусстве является достижение наи-

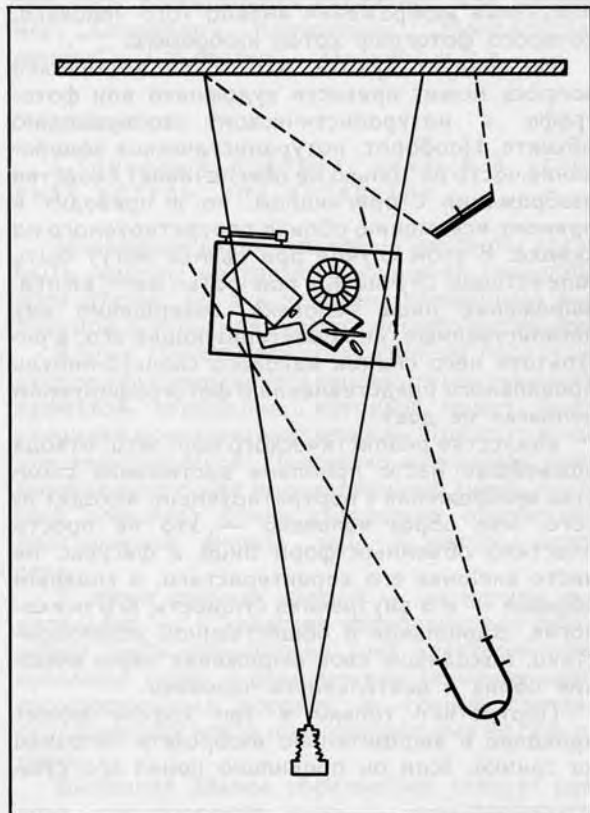


Рис. 22. Схема света к фото 133

большого сходства изображения с обликом портретируемого человека, поскольку „...портрет хорош только тогда, когда живописец сумел нарисовать совершенно того человека, которого хотел нарисовать“*.

И в портретной фотографии важнейшей смысловой задачей, для решения которой используются все выразительные средства (композиция, световое и тональное решение снимка), является достижение сходства с оригиналом, получение изображения именно того человека, которого фотограф хотел изобразить.

Не следует думать, что такая постановка вопроса может привести художника или фотографа к натуралистическому копированию объекта. Наоборот, натуралистическое копирование часто не только не обеспечивает сходства изображения с оригиналом, но и приводит к прямому искажению облика портретируемого на снимке. В этом случае при съемке могут быть запечатлены случайные повороты, жест, взгляд, выражение лица человека, совершенно ему несвойственные, не характеризующие его, в результате чего снимок никакого сколько-нибудь правильного представления о фотографируемом человеке не дает.

Искусство реалистического портрета, отводя важнейшее место проблеме достижения сходства изображения с портретируемым, исходит из того, что образ человека — это не просто пластика объемных форм лица и фигуры, не чисто внешняя его характеристика, а главным образом — его внутренняя сущность, его психология, социальная и общественная характеристика, находящие свое выражение через внешний облик и деятельность человека.

Портретист только в том случае может правдиво и выразительно изобразить человека на снимке, если он правильно понял его сущ-

ность и сумел подметить его типические черты. Тогда портрет будет не только передавать индивидуальные внешние черты портретируемого, но явится его художественным образом.

Портрет как жанр фотографии неоднороден, и в зависимости от тех задач, которые стоят перед портретистом, возникает различная методика работы и различные изобразительные решения портретных композиций.

Для практических работ по изучению основ фотоконпозиции и фотоосвещения представляют интерес две важнейшие разновидности портретных композиций: так называемый станковый портрет, который может сниматься в павильоне или в условиях реальной обстановки, и портрет репортажный. В том и в другом разделах существуют портреты индивидуальные и групповые; оба эти вида портретных композиций должны быть отработаны при выполнении соответствующих упражнений.

Несмотря на то, что выразительные возможности освещения и методика установки света при съемке были достаточно подробно изучены в разделе „Основы фотоосвещения“, особенности работы со светом при съемке портрета, особенности работы с человеком вызывают необходимость некоторого повторения технических упражнений применительно к новым условиям.

Упражнение 1

Станковый портрет, снимаемый в условиях фотоателье

Работу над выполнением практических упражнений по теме „Портрет“ рекомендуется начать с изучения различных схем света и возможностей, даваемых ими для выразительного изображения на снимке фотографируемого человека.

* Н. Г. Чернышевский, Эстетические отношения искусства к действительности, Соч., т. II, 1949, стр. 9.

Представляется в связи с этим целесообразным повторение цикла упражнений со светом, уже выполненного при съемке гипсовых моделей, применительно к портретным съемкам.

Таким образом, следует найти светотональное решение портрета (по типу фото 46, с учетом всех указаний к упражнению 1 раздела „Основы фотоосвещения“), светотеневое решение портретного снимка (по типу фото 44, с учетом указаний к упражнению 2 раздела „Основы фотоосвещения“), решение портрета с использованием контрового света (по типу фото 52, с учетом материала, изложенного в упражнении 3 раздела „Основы фотоосвещения“). Очень полезно также построить портретную композицию, включающую действующий источник света (по типу фото 138), где раскладка светотени продиктована местоположением действующего источника и характерными для него особенностями светового рисунка.

Даже в начальных упражнениях обязательно решается проблема создания образа человека. Все творчество портретиста должно быть направлено именно на решение этой задачи. Поэтому совершенно обязательно, чтобы выбираемая для съемки схема света и весь характер освещения давали наиболее полную и правильную характеристику фотографируемому человеку, чтобы свет выявлял и подчеркивал характерные его особенности. Так, светотональный рисунок изображения скорее всего может быть использован при съемке женского портрета, контрастная светотень — при изображении волевого характера лица, контровый свет — при четком и правильном профиле человека и т.д.

Крупность планов при портретных съемках может быть самой различной, от поясного среднего плана до очень крупного, когда все поле кадра занято только лицом фотографируемого человека.

Различной может быть и композиция кадра: здесь возможны фронтальное построение и

диагональная композиция, применение нормальной по высоте точки съемки и нижнего ракурса, использование светлой и темной тональности. В общем, активно должны быть использованы все изобразительные средства фотографии для создания художественного образа портретируемого.

Этот вид портретной фотографии дает возможность сделать широкие обобщения, так как здесь могут быть получены портреты собирательного, обобщенного характера, как, например, „Сталевар“, „Колхозница“, „Молодой целник“, „Студентка“, „Пионер“ и т.д.

Упражнение 2

Станковый портрет, снятый в условиях природы или интерьера

Описанные выше станковые портреты могут быть созданы не только в условиях специального ателье, но и в условиях специально выбранной природы или существующего интерьера.

В этих случаях основной свет на портретируемом обуславливается реально существующим эффектом освещения, который может быть уточнен с помощью подсветки — отражательной или электрической. Подсветка выполняет роль заполняющего или моделирующего света, который позволяет более тщательно отработать пластические формы лица и фигуры человека.

В обоих случаях съемки — на натуре и в интерьере — в качестве заполняющего света может быть использован свет электронно-импульсных ламп, с применением экранирующих полупрозрачных насадок, в нужной степени ослабляющих поток посылаемого ими на объект света.

Выполняя данное упражнение, следует сделать два портрета: один — при солнечном освещении с применением отражательной под-

светки и второй — в пасмурную погоду или в тени, без прямого солнечного света.

Прототипом для съемки натуральных портретов могут служить фото 99 и 105, где правильно выбрано направление основного светового потока, получена выразительная светотень, где световое и композиционное решение кадров способствуют созданию собирательных, обобщенных образов.

В интерьере также следует выполнить два портрета: один при существующем в нем эффекте освещения, который может быть уточнен дополнительными приборами заполняющего и моделирующего светов, второй — при специальной схеме света, осуществленной с помощью осветительных приборов и включающей в композицию картины элементы окружения, обстановки.

Удачным примером портретной съемки в интерьере могут служить фото 21 и фото 139 (Г. Зельма. „Будущий мастер“).

В последнем снимке автору удалось создать обаятельный образ веселого, вихрастого, улыбающегося паренька, будущего мастера, строителя. Поза, поворот, направление взгляда здесь выбраны так, что и в станковом портрете сохраняется динамика действия, и это делает портретную композицию особенно жизненной.

Снимок точен по линейной композиции, фигуру переднего плана уравнивает другая фигура, находящаяся в глубине кадра. Очень живописен здесь световой рисунок, отлично и полно передающий естественный эффект, создаваемый пучком солнечных лучей, проникающих в помещение. Они образуют акцент на главном объекте изображения, тогда как все второстепенные элементы композиции притенены и изображаются нерезкими.

Так, умело использованные изобразительные средства фотографии дают возможность создания художественного станкового фотопортрета.

Упражнение 3

Станковый групповой портрет

Работа над групповым портретом связана с известными дополнительными трудностями: композиционное построение снимка и особенно работа со светом, естественно, становятся сложнее, когда в кадре находятся несколько человек.

Жизненность и выразительность группового портрета, часто являющегося своеобразной жанровой картиной, во многом зависит от поведения людей в момент съемки, от того, насколько естественно и непринужденно они будут держаться перед фотоаппаратом, а также от единства их действия и движений, увязанных между собой и обусловленных смыслом происходящего в кадре действия и принципами композиционного построения снимка. Поэтому от фотографа здесь требуется вдумчивая и внимательная работа с фотографируемыми людьми.

Для выполнения этого упражнения следует снять групповой портрет на натуре и групповой портрет в интерьере по типу фото 37.

Упражнение 4

Репортажный портрет

Специфика репортажного портрета состоит прежде всего в том, что съемка здесь ведется по ходу развивающегося действия. Человек на репортажном портретном снимке показывается в действии, в движении, в окружении, которое является активным элементом композиции и способствует созданию образа портретируемого.

Эта специфика репортажного портрета обуславливает методику работы фотографа: поиски композиционного решения и работа со светом должны строиться так, чтобы действие, происходящее перед фотоаппаратом, не останавливалось в момент съемки, чтобы портретируемый человек продолжал заниматься своим

делом. Всякий иной подход к решению изобразительных задач превращает репортажный портрет в постановочный и лишает его специфических особенностей действенного, динамичного и в основе своей документального репортажного портрета.

Это не значит, что в репортажном портрете действие лишь протоколируется, что в снимке фиксируются любые случайные его моменты. И этот вид портрета требует творческого подхода к материалу, осмысливания действительности, изобразительной трактовки материала, без чего невозможно получить выразительный снимок. Важнейшим этапом творчества здесь является умение выбрать из всего многообразия поз и движений человека именно тот действенный момент, в котором особо ярко проявляется сущность происходящего.

Композиционное решение снимков здесь может быть весьма разнообразным, поскольку в кадр, как правило, включаются дополнительные композиционные элементы, активный фон, окружение, обстановка и пр.

Особенностями композиции репортажного портрета являются ее динамичность, разомкнутость, то есть такое построение, когда основные композиционные линии не замыкаются внутри кадра, а продолжают за его пределами, что позволяет оценить портретный снимок как фрагмент действия, разворачивающегося на значительно больших пространствах.

Композиция репортажного портрета строится по методу выбора и зависит от того, как найдена точка съемки и как определен момент съемки, в каком положении находился в это время портретируемый человек, как было направлено происходящее в кадре движение.

Различным может быть и световое решение репортажного портрета, зависящее от выбора времени съемки и направления съемки по отношению к направлению падения основного светового потока. В целом ряде случаев здесь

возможно также использование дополнительных осветительных приборов, с помощью которых моделируется пластическая форма лица и фигуры портретируемого человека.

Упражнение предполагает съемку портретов как на натуре, так и в интерьере, при различных условиях освещения и в различных композиционных решениях.

Прототипом для этих работ могут служить репортажные портретные снимки, подобные работе А. Узляна — „Корреспондент районной газеты“ (фото 140).

Этот портрет дает достаточно полную характеристику фотографируемому человеку, рассказывает о его интересной работе, целиком поглотившей все его внимание. Человек показан в динамике труда, в обстановке редакции, и, таким образом, мы многое о нем узнаем из единичного снимка. Автором удачно выбран момент съемки, что позволило запечатлеть корреспондента в простой и естественной позе.

При достаточно большом количестве деталей обстановки кадр имеет четкую линейную и тональную композицию. Организующим началом изображения здесь является акцент на главном объекте: фигура корреспондента, помещенная на переднем плане, отчетливо рисуется на фоне более светлой и нерезкой глубины кадра.

Упражнение 5

Групповой репортажный портрет

Групповой репортажный портрет имеет ту же специфику, что и репортажный индивидуальный портрет: и здесь съемка ведется по ходу развивающегося действия, и здесь люди показаны в действии и движении, в конкретной обстановке, являющейся активным элементом общей композиции картины.

Групповой репортажный портрет нашел очень большое развитие в советской фотогра-

фии, такие фотокартины отражают общественную и производственную деятельность советских людей, их быт, учебу, отдых и пр. Главной особенностью таких композиций является их документальность, верность действительности, прямое отражение правды жизни.

Работа над изобразительной, художественной формой репортажного группового портрета начинается с выбора сюжета, идет через выбор точки съемки, ракурса, крупности плана, условий освещения и завершается выбором момента съемки, момента спуска затвора фотоаппарата.

Упражнение предполагает съемку групповых репортажных портретов на природе и в условиях интерьера, при различных условиях освещения и в различных композиционных решениях, зависящих от смысла происходящего действия, от содержания портретных композиций.

Таковы основные упражнения, которые представляется целесообразным выполнить по разделу „портретные композиции“, хотя формы работы здесь могут быть самыми разнообразными и выходить за пределы перечисленных тем и сюжетов.

Фотоэтюды на природе (пейзаж) и в интерьере

Главной целью фотографа при выполнении этого раздела упражнений является приобретение практических навыков работы в условиях существующей природы или интерьера. Работа эта прежде всего связана с умением выбирать для фотографических композиций типичный материал и показывать его на снимке в выразительной художественной форме. Эти упражнения дают фотографу то же, что художнику-живописцу дает работа над этюдами на пленэре (на открытом воздухе) — изучение всех возможностей естественного солнечного освещения, передача воздушной среды, пространства и пр.

Фотоэтюды на природе могут носить разнообразный характер, но чаще всего они связаны с изображением на снимке пейзажа, который может явиться самостоятельным объектом изображения, а может войти в фотокартину как активный фон, на котором происходит действие или рисуется главный объект изображения. В натуральных этюдах пейзаж часто сочетается с изображением человека или людей в действии и движении, часто в него включается архитектура, промышленные сооружения и пр.

Пейзажная фотография является прекрасным средством для художественного выражения облика природы как в ее естественном состоянии, так и преобразованной плодотворной деятельностью человека, средством для показа типичных черт и явлений советской действительности.

Пониманию смысла жанра пейзажа в изобразительном искусстве фотографам следует учиться у мастеров живописи, у великих русских художников-реалистов, пейзажные работы которых глубоко содержательны: они дают картины природы во всем их многообразии, в определенной художественной трактовке и всегда связаны с чувствами и настроениями человека. Изображение при этом остается реалистическим, убедительно передающим окружающий человека мир.

Пейзаж в фотографии это не просто „съемка видов“, не копирование того или иного уголка природы, дающее якобы точное изображение действительности. Такая „правдивость“ изображения не обеспечивает получения впечатляющих и художественных фотографических картин, так как, по словам Н. А. Добролюбова, — правда есть необходимое условие, а еще не достоинство произведения. О достоинстве мы судим по широте взгляда автора, верности понимания и живости изображения тех явлений, которых он коснулся.

Правда в пейзажном фотографическом снимке — это не только точное воспроизведение ви-

димого средствами фотографии, это прежде всего глубокое понимание того, что изображается на снимке, это также художественное, эмоциональное изображение действительности, авторская трактовка явлений действительности.

Пейзаж как жанр фотографии неоднороден, многообразен, включает в себя такие виды пейзажей, как сельский, городской, индустриальный и пр. Пейзажи делятся на отдельные группы и в зависимости от творческой манеры их фотографического изображения; в фотографии можно найти пейзажи лирические, романтические и пр.

Многообразие форм пейзажа, обогащающее этот жанр фотографии, обуславливает существование не только „чистого пейзажа“, но и пейзажа как части фотокартины.

При выполнении предлагаемых ниже упражнений необходимо учесть следующие особенности пейзажных съемок.

При композиционном решении пейзажа, как и любой другой фотокартины, предполагается обязательное выделение главного объекта изображения, получение акцента на сюжетно важном элементе композиции. В пейзажном снимке зрителю должно быть сразу ясно, ради чего сделан этот снимок и что интересное и важное он показывает. Если в кадре такой акцент отсутствует, снимок превращается в обозревательный, невыразительный общий план снимаемой местности.

Создание выразительного по композиции пейзажного снимка и получение необходимого акцента на главном представляют известную трудность, которая преодолевается лишь в процессе систематической работы в этом жанре. Здесь необходимо уметь выбрать для съемки такие условия освещения, такое состояние погоды, направление и характер солнечного или другого света, которые создают определенную тональность изображения, верно передающую состояние природы и настроение.

Выбранные условия освещения должны также способствовать выражению пространства на плоскости снимка, передаче объемов фактур, цветов объекта съемки.

И в пейзажном снимке необходима точная и активная композиция материала в пределах картинной плоскости; особое значение приобретает перспективный рисунок кадра, поскольку пейзажный снимок, как правило, связан с передачей значительных пространств. Действенными средствами здесь становятся линейная и тональная перспективы, ракурс, определяющий высоту линии горизонта в кадре, и пр.

Пейзажная композиция — это не обязательно общий план, показывающий объект в целом, его широкие пространства, большие площади. Выразительным может быть и правильно выбранный средний план, сосредоточивающий внимание зрителя на какой-то характерной части пейзажа, дающей достаточно точное представление о пейзаже в целом.

Не следует недооценивать возможности выразительных световых решений кадра в условиях натурной, пейзажной съемки. Условия освещения на натуре, эффекты освещения необычайно многообразны, выразительны и могут быть положены в основу художественных решений фотографических снимков. Ведь натурное освещение — это не только яркое солнечное освещение. Это мягкая градиация тонов в облачный или пасмурный день, четкая обрисовка контурных форм предметов, полусилуэтное изображение при контровом освещении, мягкая пластика светотени в ранние утренние часы, живописный рисунок облаков на закате, блеск водной глади в лучах контрового света, и многие другие варианты натурального освещения, зависящие от направления падения солнечных лучей, высоты стояния солнца и состояния атмосферы.

Не теряет своего значения в пейзажной съемке и выразительное изображение фактуры.

Так, при съемке зимнего пейзажа только передача фактуры снежного покрова, его рельефа, блеска снега в солнечных лучах дает возможность сохранить на снимке всю живописность тонких сочетаний белых тонов зимы. Большое значение имеет передача фактуры водных поверхностей в морских пейзажах и т. д.

При пейзажных съемках значительную площадь в кадре часто занимает небо. Естественно, что этот элемент кадра играет серьезную роль в общей композиции снимка и особенно важен для его тональности, а следовательно, для общего эмоционального и художественного звучания снимка. Характеру фотографической передачи неба в пейзажном снимке следует уделять самое пристальное внимание. Выбор соответствующего рисунка облаков, использование различных светофильтров — хроматических, нейтрально-серых и поляризационных — расширяют возможности фотографа и позволяют получить разнообразные, выразительные и художественно впечатляющие изображения картин природы.

При использовании светофильтров необходимо учитывать их влияние не только на передачу тональности неба, но и на передачу всех тонов объекта съемки.

Часть раздела „Фотоэтюды“, посвященная съемке на натуре, предусматривает выполнение следующих упражнений.

Упражнение 1

Изучение возможностей натурального освещения

Упражнение заключается в съемке одного и того же натурального объекта (пейзаж, пейзаж с архитектурой и пр.) при различных условиях освещения.

При съемке этой серии, состоящей из четырех-пяти снимков, предполагается точное сохранение одной и той же композиции во всех

снимках, то есть съемка с одной точки, съемка планов одной крупности при одинаковом размещении элементов композиции в кадре. Это исключает влияние изменения композиции на конечный изобразительный результат и дает возможность изучения только влияния освещения на общий характер фотографического изображения.

Серия может состоять из снимков, сделанных в разные дни, при разной погоде (яркое солнце, облачное небо, пасмурный день), или из снимков, сделанных в разное время одного и того же дня, то есть при изменении направления падения света на снимаемый объект, например рано утром, в полдень, в предвечернее время, вечером и т. д.

Сравнение различных изобразительных результатов, полученных при этих съемках, дает возможность оценить значение условий освещения для изображения данного объекта на фотографическом снимке и определить наиболее благоприятные для решения поставленных задач условия освещения.

Прилагаемые фото 141 а и 141 б сняты в течение одного дня: первое — при боковом свете яркого солнца, второе — при контровом свете солнца, закрытого облаками.

Фото 141 а показывает, что боковой солнечный свет способствует выразительной передаче объемов стволов берез и фактуры березовой коры. Эти объемы и фактура на фото 141 б выражены слабее, так как изображение здесь приобретает характер полусилуэта.

Направленный свет в первом снимке отрабатывает фактуру снега, которая полностью исчезает на втором снимке в результате ее освещения мягким рассеянным светом.

Тени на снегу в первом снимке, распределяясь по снежной поверхности, ломаясь на складках снега, подчеркивают рельеф, а чередование светов и теней помогает выражению пространства. Мягкий свет во втором снимке лишает его этих элементов изобразительности.

Вместе с тем второй снимок приобретает особый тональный рисунок, единую гамму тонов, что может быть использовано при решении определенных смысловых задач и что придает снимку особое настроение.

Так упражнение первое дает фотографу материал для изучения выразительных возможностей различных эффектов освещения.

Упражнение 2

Съемка в период нормального освещения на натуре

Как указывалось выше, периодом нормального освещения на натуре считается время дня, когда солнце занимает положение от 15 до 60° над горизонтом. В этот период на объекте создается выразительная светотень, характер которой зависит от соотношения направлений съемки и падения основного светового потока — потока солнечных лучей.

Выполняя это упражнение, следует сделать несколько снимков различных объектов, используя боковое, фронтальное и контровое освещение. Характер освещения в каждом из снимков определяется особенностями снимаемого объекта. Так, боковое освещение может быть использовано при съемке городского пейзажа или пейзажа с архитектурой, поскольку боковой свет хорошо очерчивает на снимке объемы, что важно в такого рода снимках.

Контровое освещение может быть использовано при съемке сельского пейзажа как освещение, способствующее отработке воздушной дымки и выражению пространства на снимке. Возможно, что где-то будет уместным и переднее, фронтальное освещение, хотя, как правило, выразительных результатов оно не дает из-за равномерного освещения всего поля кадра и возникающей при этом пестроты изображения, поскольку каждая деталь здесь прорабатывается в одинаковую силу.

Примерами снимков, сделанных в период нормального освещения, могут служить фото 11, 25, 69, 142, в которых использовано боковое направление света. Фото 143 (И. Теренин, „Скоро весна“) также сделано в период нормального освещения, но при контровом направлении света.

Упражнение 3

Съемка в период эффектного освещения на натуре

Как указывалось выше, периодом эффектного освещения на натуре считается раннее утро и предвечернее время, когда солнце находится над горизонтом не выше 15°.

В этот период на объекте создается живописное освещение, образуются мягкие светá и удлиненные тени. Характер такого освещения в сочетании с воздушной дымкой, поднимающейся от земли утром, или с выразительным рисунком облаков, часто образующимся на закате, позволяет получить интересные по изобразительному решению снимки.

При выполнении этого упражнения следует использовать раннее утреннее освещение (примером может служить фото 54), освещение в предвечернее время (примером является фото 38) и другие разнообразные световые рисунки, которыми так богат период эффектного освещения.

Упражнение 4

Съемка в период сумеречного освещения на натуре

В период сумеречного освещения солнце находится ниже горизонта, прямой солнечный свет на объекте отсутствует и освещенности образуются лишь за счет света, рассеянного земной атмосферой. Эти освещенности невелики по своему значению; снимки, полученные

в этот период, характеризуются низкой темной тональностью и очень живописны по изобразительному решению.

Особый колорит возникает, когда в композицию включаются дополнительные источники искусственного света в виде электрических фонарей, освещенных окон и пр. Тогда в кадре образуется интересная тональность: на общем притемненном фоне, где остатки дневного рассеянного света еще дают возможность проработать детали, выделяются яркие огни, подчеркивающие темноту сгущающихся сумерек.

Часто на небе в это время суток имеется живописный рисунок облаков, который дополняет общую картину и входит действенным элементом в композицию кадра.

Выполняя это упражнение, нужно сделать снимок городского, сельского или другого пейзажа при описанных условиях освещения, включив в композицию действующие источники света.

Примером снимка, полученного в этот период освещения, может служить фото 40.

Таковы основные упражнения, которые представляется целесообразным и полезным выполнить по первой части данного раздела.

Второй частью раздела „Фотоэтюды“ является съемка в существующем интерьере.

Здесь фотограф также встречается с необходимостью съемки при существующих условиях освещения, с необходимостью выбрать из всего их многообразия наиболее выразительные по световому рисунку, образуемому на объекте, и способствующие отработке данного интерьера и всех его архитектурных особенностей.

Съемка интерьера, нахождение светового и композиционного решения интерьерного кадра, изображение на снимке особенностей архитектуры и отделки интерьера — задачи достаточной сложности. Выполнение данных упражнений особенно важно еще и потому, что в последующей работе над упражнениями раз-

дела „Фоторепортаж“, то есть над основным материалом, который представляет собой существо деятельности фоторепортера, встретится необходимость изображения интерьера как места, в котором происходят фотографируемые события.

Проработка творческих вопросов, возникающих при съемке интерьера, техники и методики этой съемки, при выполнении упражнений данного раздела явится хорошей подготовкой для более сложных упражнений раздела „Фоторепортаж“.

Упражнение 5

Съемка интерьера при рассеянном дневном освещении

На фото 144 интерьер изображен при рассеянном дневном освещении. Правда, рассеянный дневной свет в интерьере всегда приобретает известную направленность в связи с тем, что он освещает интерьер с определенного направления, например со стороны окон или, как на фото 144, со стороны стеклянного потолка зала музея. Такой свет достаточно хорошо отрабатывает пространства, рельефы и объемы объекта.

Подобное освещение интерьера широко используется в практике фотографии, и данное упражнение предполагает выполнение снимка в таких световых условиях.

Упражнение 6

Съемка интерьера при солнечном освещении

На фото 145 интерьер изображен при солнечном освещении.

Солнечный свет падает в правую часть интерьера, делая ее светлой и легкой. Левая часть, освещенная лишь рассеянным светом, выглядит более темной. Сочетание этих раз-

личных светлот в кадре помогает выражению на снимке характерных особенностей интерьера.

В композицию активным элементом входят солнечные пятна, образующие на полу интерьера светотеневой рисунок, который участвует в заполнении картинной плоскости.

Благодаря такому разнообразию тонов, участвующих в построении фотографического изображения, оно приобретает особую живописность и все архитектурные особенности объекта передаются на снимке достаточно выразительно.

Упражнение предполагает выполнение снимка в таких условиях освещения.

Упражнение 7

Съемка интерьера при электрическом освещении

На фото 146 станция Московского метрополитена снята при электрическом освещении, которым постоянно освещается этот интерьер.

Такое специально рассчитанное и установленное освещение обеспечивает выразительную отработку пространственных форм объекта, которые в данном случае подчеркиваются и линейным построением снимка.

Упражнение предполагает выполнение подобной фотографии и должно в дальнейшем помочь фотографу применяться к условиям искусственного освещения в интерьере.

Таковы основные виды фоторабот, которые следует выполнить по разделу „Фотоэтюды на натуре (пейзаж) и в интерьере“.

Фоторепортаж

Фоторепортаж является одним из самых важных и самых развитых разделов советской фотографии. Возможность быстрого отклика на события и явления действительности, доку-

ментальность изображения жизненных факторов, возможность распространения снимков большими тиражами делают фоторепортаж острым орудием публицистики, средством яркого и правдивого показа сегодняшнего дня нашей Родины.

Если документальность изображения является одной из специфических особенностей фотографии вообще, то в фоторепортаже документальность определяет всю его специфику, поскольку здесь каждый снимок имеет точный адрес, связан с показом действительных событий, происходящих в определенном месте и в определенное время. Именно документальность делает репортажные снимки такими убедительными и интересными для зрителя.

Природа фоторепортажа не допускает никакого вмешательства фотографа в происходящее событие; съемка здесь возможна только непосредственно по ходу действия. Фоторепортер, если есть возможность, изучает материал предварительно, внимательно наблюдает за ходом события метким глазом художника, хорошо знающего материал и законы изобразительного творчества, оценивает весь процесс в целом, выбирает наиболее яркие и впечатляющие моменты, характерные для этого процесса и раскрывающие его сущность, которые затем и воспроизводит в своих снимках.

Только такой вдумчивый отбор материала и умение во время съемки определить наиболее характерный момент в развитии действия позволяют передать в репортажном снимке подлинную правду жизни, сделать его убедительным и впечатляющим фотодокументом, которому зритель будет безоговорочно верить.

Не всегда, не во всех условиях съемки репортажный снимок становится художественной фотокартиной действительности. Большое число репортажных снимков, публикуемых в нашей периодической печати, выполняет чисто информационные функции, наглядно показы-

вая широкому кругу читателей конкретные события, происходящие в стране, знакомя читателя с передовыми людьми производства и с их достижениями, с новостройками, открытиями, изобретениями, с событиями большого общественного значения. Снимки такого рода безусловно важны и нужны зрителю; но будет правильным сказать, что в репортажной фотографии задачи создания произведений искусства в их подлинном и глубоком значении — не стоят.

Однако репортаж не исключает возможности создания художественного изображения. В тех случаях, когда репортажный снимок несет в себе элементы обобщения и эмоциональности, когда в нем раскрываются характеры и у зрителя вызывается определенное настроение, тогда снимок приобретает совершенную художественную форму, поднимается до значения художественной картины действительности. Документальность репортажного снимка не только не противоречит его художественности и не исключает ее, но, наоборот, придает художественной картине особую силу убедительности.

Как и все другие виды фотографических кадров, репортажный снимок строится по определенным законам композиции. Полное исключение организации объекта съемки не означает невозможность точных композиционных решений репортажных снимков. Наоборот, поскольку в репортаже невозможна такая работа с объектом съемки, как, например, в павильонном портрете, поскольку нельзя обратиться к фотографируемому человеку и просить его изменить позу или поворот, направление взгляда и пр., особая и значительно большая нагрузка падает именно на композиционные приемы построения снимка, свойственные только фотографическому творчеству.

Приобретают крайне важное значение умение быстро и оперативно выбрать точку съемки, с которой данный сюжет воспроизводится

наиболее полно и выразительно, правильное распределение отдельных элементов в рамке кадра и их взаимосвязь в единое композиционное целое, умелое использование ракурсов и разнообразных световых решений, создание необходимых акцентов на основном объекте изображения, на смысловом центре композиции. Репортажный снимок должен быть не только правдивым по существу, но еще и четким, выразительным по форме, ярким и запоминающимся фотодокументом — картиной. И чем важнее тема снимка, тем большая ответственность ложится на фоторепортера за ее яркое воплощение средствами фотографии.

Требование документального изображения подлинных событий, явлений и фактов ставит репортера в особые условия и диктует ему особую методику работы над изобразительным решением снимка. Композиционное и световое построение кадра в репортаже осуществляются в результате выбора репортером момента съемки, наиболее полно характеризующего данное событие в целом, точки съемки, ракурса, условий освещения и пр.

Композиция репортажного снимка имеет свои особенности. Она строится более свободно, чем, например, композиция павильонного портрета или натюрморта. Часто предметы или даже фигуры людей, находящиеся у краев кадра, срезаются его рамкой, отчего вся композиция теряет замкнутость. Это имеет свои обоснования в репортаже: создается впечатление, что действие разворачивается более широко, чем это может охватить кадр, что оно продолжается и за его пределами, а фотограф выхватывает из всего события лишь самую важную его часть и показывает ее зрителю на своем снимке.

Такая свободная разомкнутая композиция сообщает снимку особую непосредственность, за ней скрывается от зрителя деятельность и само присутствие фотографа, а все его творчес-

кие приемы и изобразительные средства как бы растворяются в кажущейся случайности композиционного построения. В фоторепортаже эти черты композиции очень важны, так как в том случае, когда композиционный прием становится слишком очевидным, а композиция приобретает подчеркнутую законченность, обнажается профессиональная работа фотографа, а простота и безыскусственность рассказа теряются.

Особенно важно для репортажного снимка сохранение динамичности изображения. Многие здесь определяют правильность выбора момента съемки. Для решения этой задачи в фотографии существует также ряд возможностей и специфических творческих приемов (диагональное построение кадра, съемка с проводкой и пр.).

Именно жизненность, документальность, динамичность репортажного снимка заставляют зрителя с увлечением переживать изображенное событие и делают его как бы участником происходящего.

Особую сложность представляет для фоторепортера необходимость работы в жестком режиме времени. Событие развивается, его нельзя ни остановить, ни задержать, можно только следовать за ним и очень быстро, очень

оперативно отбирать необходимый материал и фиксировать его по ходу действия, активно используя изобразительно-выразительные и технические средства фотографии для получения четких, композиционно завершенных кадров. Такая работа требует высшей квалификации фотографа.

Вот почему в цикле предлагаемых практических упражнений по основам фотокомпозиции выполнение репортажных снимков ведется лишь в самом конце цикла. Предполагается, что все предыдущие упражнения помогли изучению различных элементов творчества, и все полученные знания и практический опыт теперь должны синтезироваться при выполнении заданий по фоторепортажу.

Задание предполагает съемку ряда репортажных работ, удовлетворяющих всем вышеизложенным требованиям и представляющих собой глубокие по содержанию и совершенные по изобразительной форме фотографические картины.

Таков цикл практических упражнений, выполнение которых должно помочь освоению теоретической части книги и дать основные практические навыки фотографу, изучающему фотокомпозицию.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

ФОТО 1.
А. КАРЕЛИН.
МИЛОСТЫНЯ



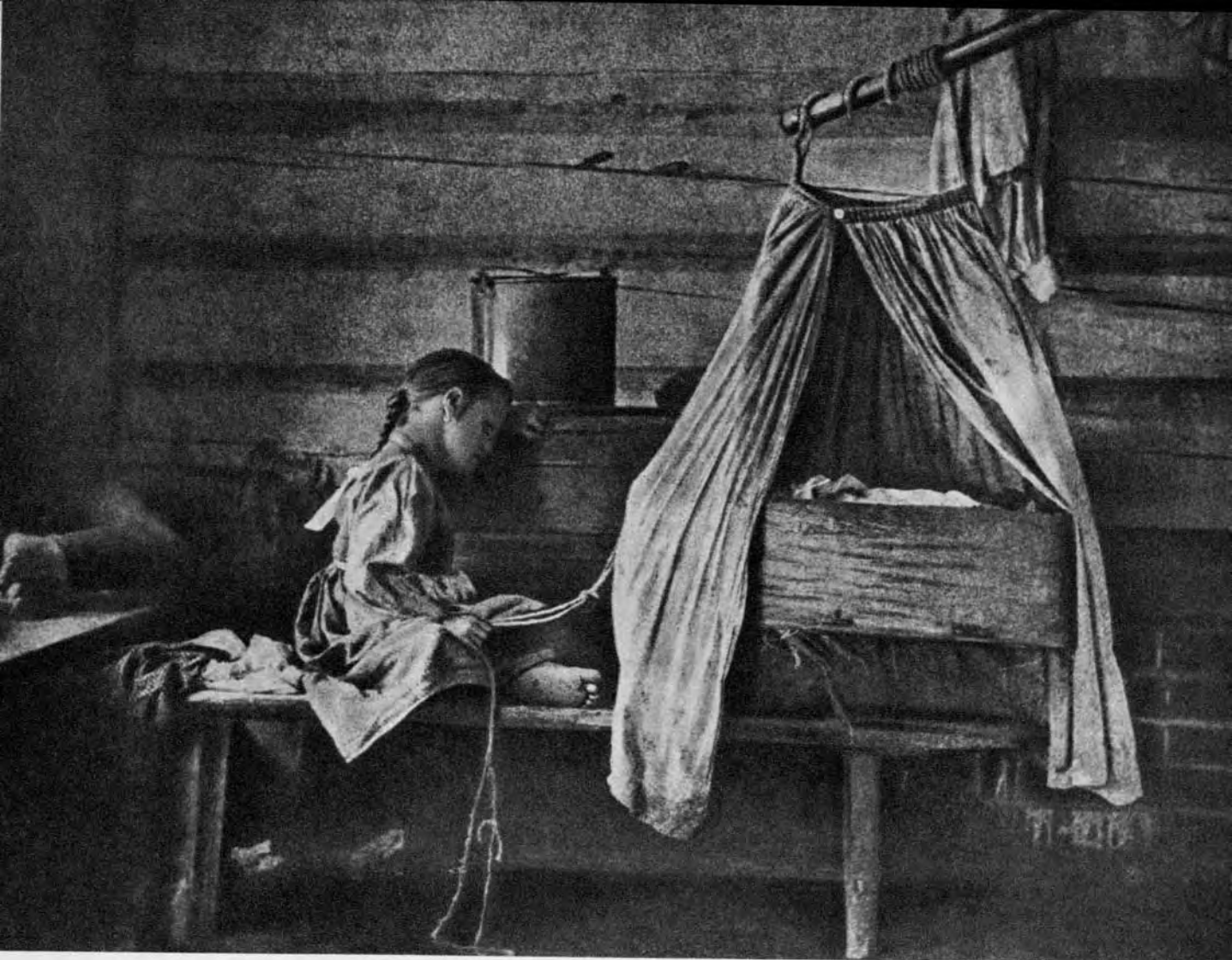


ФОТО 2. С. ЛОБОВИКОВ. ДОМОВНИЦА

ФОТО 3. ПРИМЕР ФОРМАЛИСТИЧЕСКОЙ
ФОТОГРАФИИ

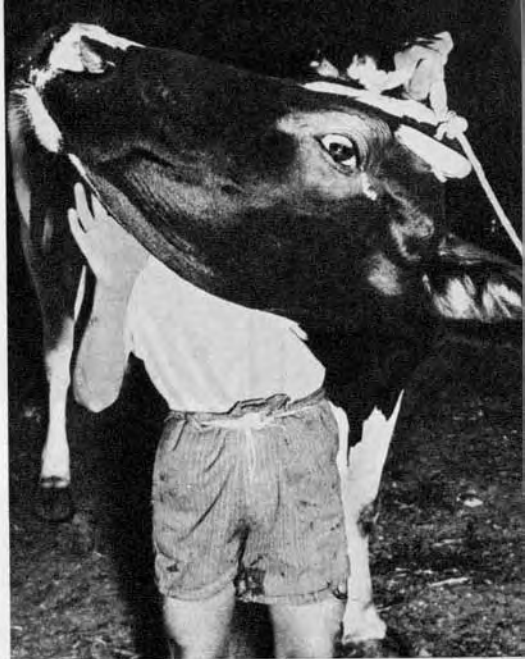


ФОТО 4. ПРИМЕР ФОРМАЛИСТИЧЕСКОЙ
ФОТОГРАФИИ

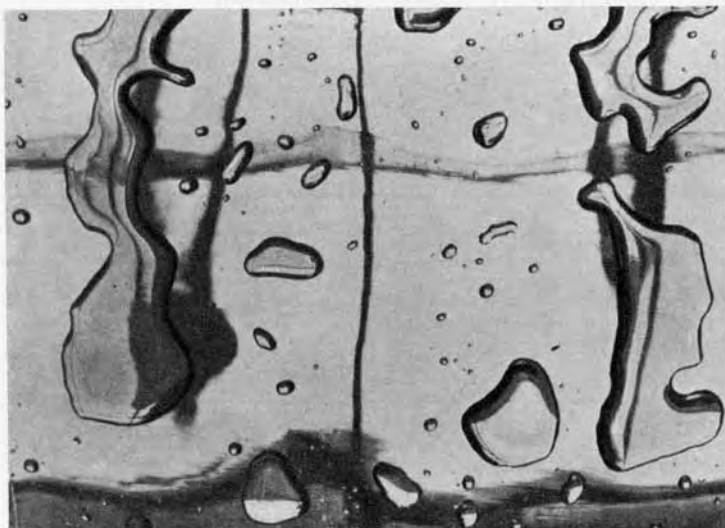


ФОТО 5. ПРИМЕР ФОРМАЛИСТИЧЕСКОЙ
ФОТОГРАФИИ

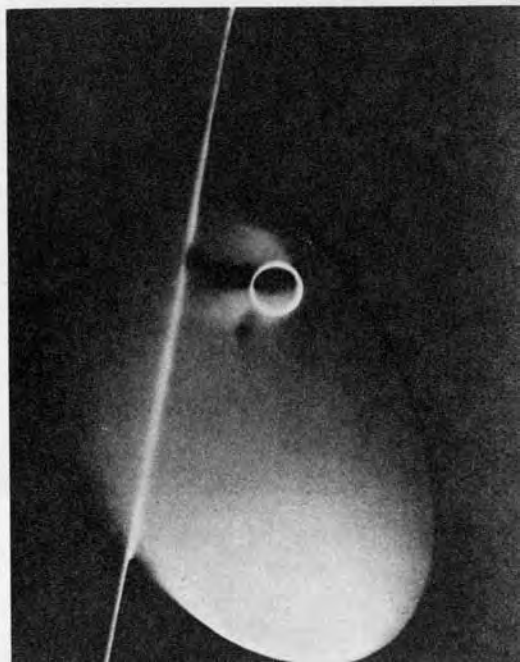




ФОТО 6. РУЧЕЙ (ПРИМЕР
НАТУРАЛИСТИЧЕСКОЙ ФОТОГРАФИИ)

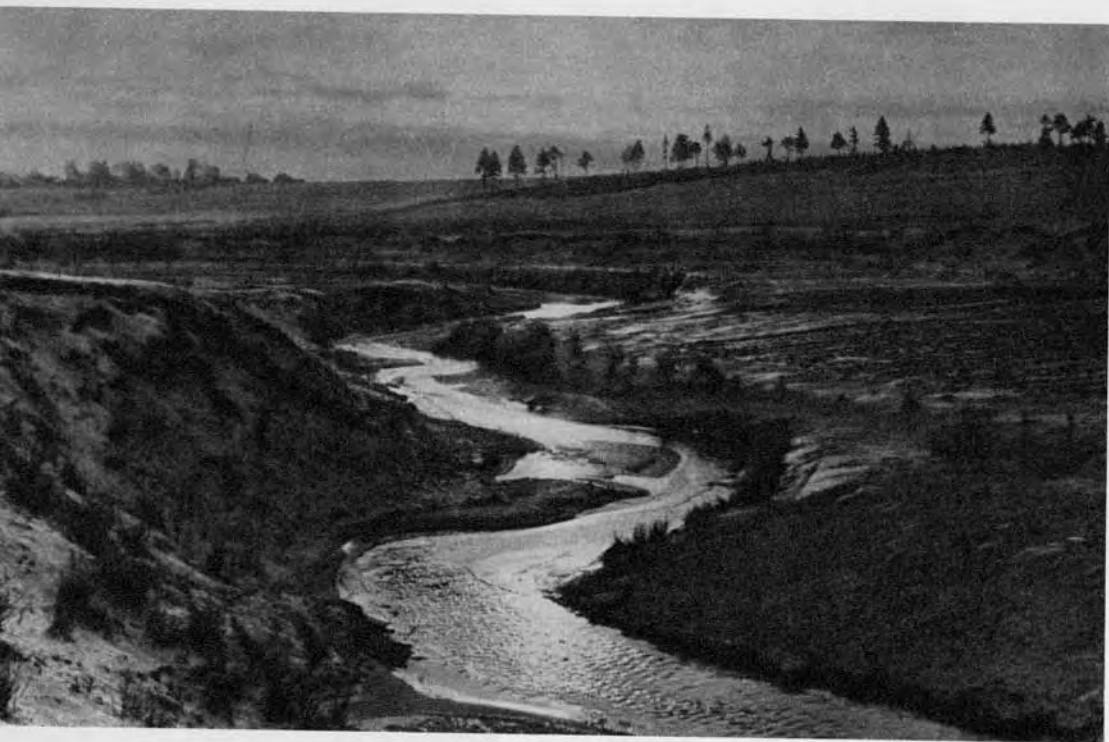


ФОТО 7. Н. ДАНЬШИН (ВГИК). РУЧЕЙ

ФОТО 8. ПРИМЕР ПРОТОКОЛЬНОЙ
ФИКСАЦИИ ОБЪЕКТА СЪЕМКИ

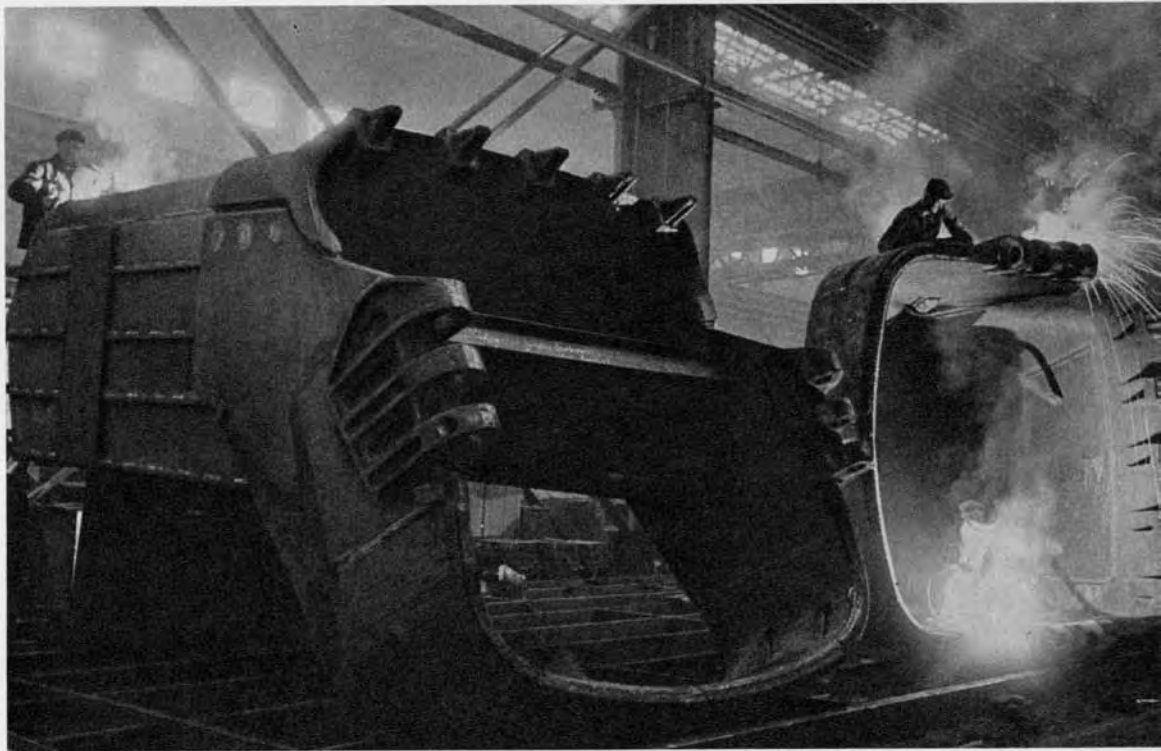
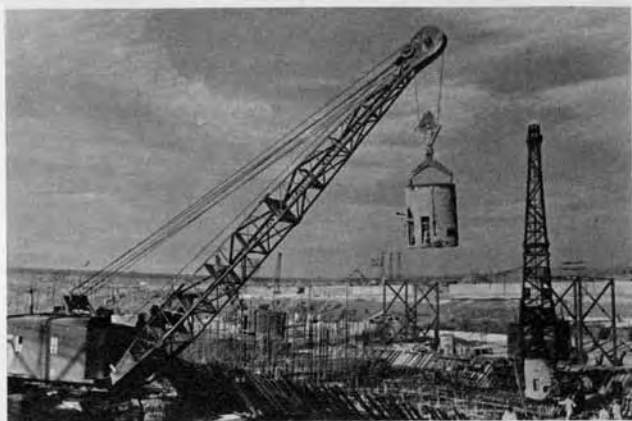


ФОТО 9. С. ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ. СВАРКА КОВША ЭКСКАВАТОРА



ФОТО 10. М. ОЗЕРСКИЙ. ПОДМОСКОВНЫЕ ВЕЧЕРА

ФОТО 11. Н. ГРАНОВСКИЙ. МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. М. В. ЛОМОНОСОВА НА ЛЕНИНСКИХ ГОРАХ



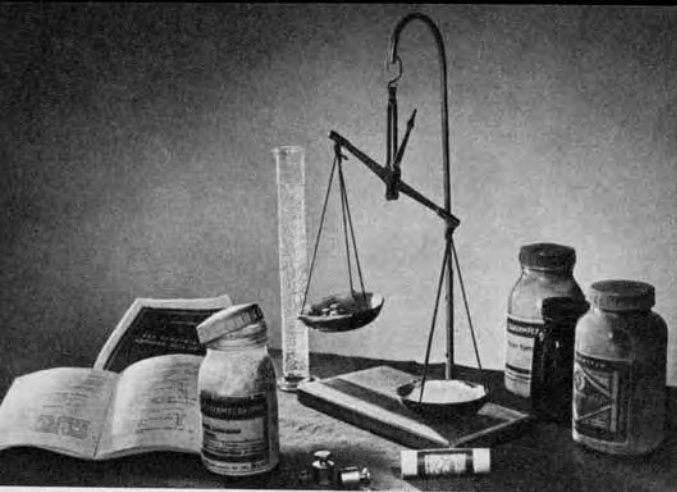


ФОТО 12. ПРИМЕР СЪЕМКИ ПРИ
СЛИШКОМ МАЛОМ МАСШТАБЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ



ФОТО 13. ПРИМЕР СЛИШКОМ
КРУПНОГО МАСШТАБА ИЗОБРАЖЕНИЯ



ФОТО 14. А. АЛЬВАРЕС (ВГИК).
НАТЮРМОРТ

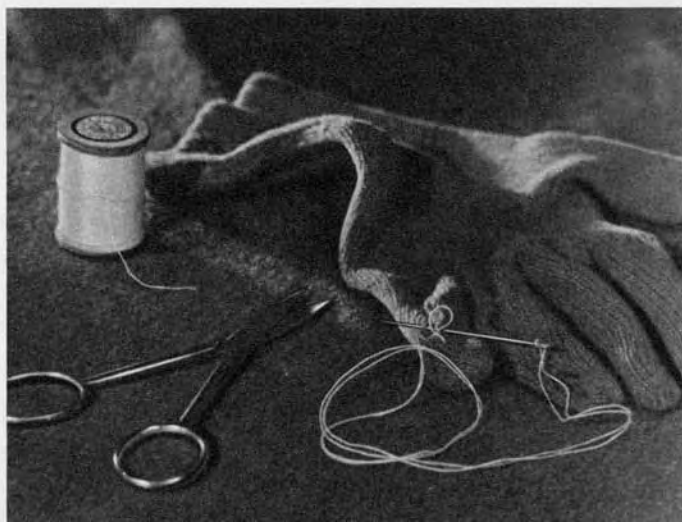


б



а

ФОТО 15. Х. ФАЙЗИЕВ (ВГИК). РАЗЛИЧНЫЕ
ВАРИАНТЫ КОМПОЗИЦИОННОГО РЕШЕНИЯ
НАТЮРМОРТА



б



ФОТО 16. Е. ХАЛДЕЙ И М. РЕДЬКИН. В ПРОСТОРАХ АРКТИКИ

ФОТО 17. С. ФРИДЛЯНД. ДОБРЫЙ СОВЕТ





ФОТО 18. С. ИВАНОВ-АЛЛИПУЕВ. КИНОРЕЖИССЕР В. И. ПУДОВКИН

ФОТО 19. И. БОГДАНОВ
(ВГИК). ДЕТАЛЬ
ТЕЛЕВИЗОРА

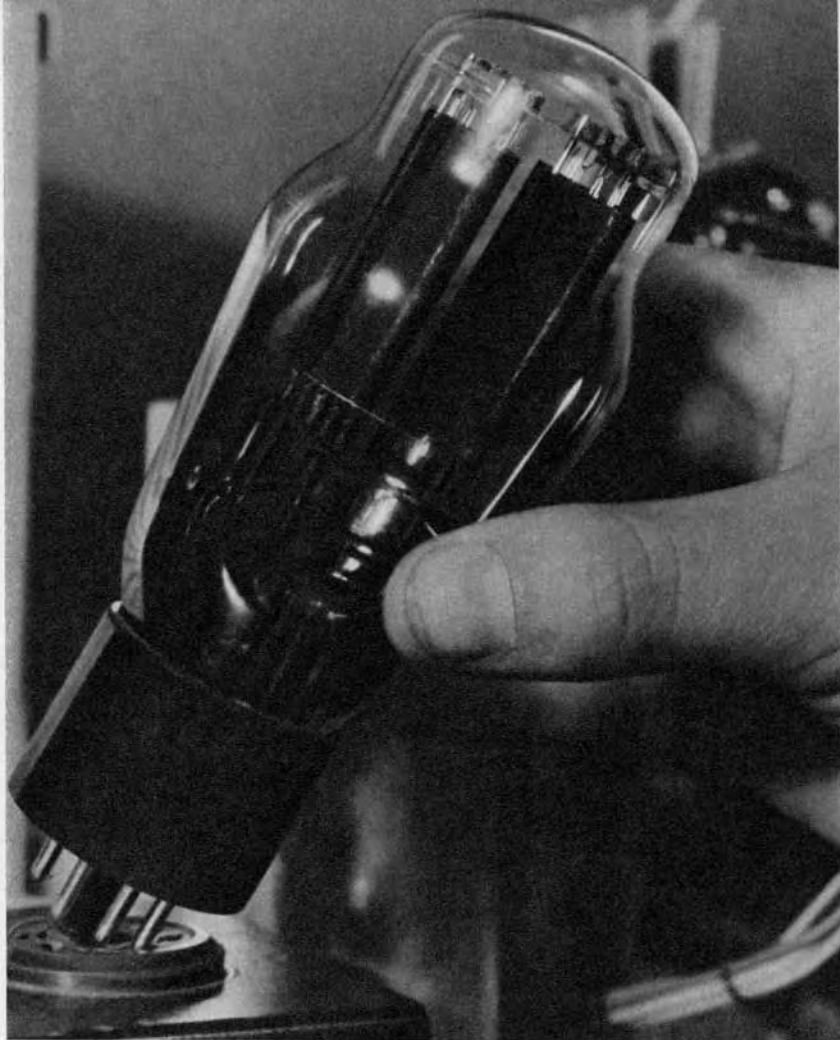




ФОТО 20. Л. УСТИНОВ.
ВЕЧНО ЖИВЫЕ



ФОТО 21. Ю.СКУРАТОВ. НИКОЛАЙ СИМОНОВ, УДАРНИК
КОММУНИСТИЧЕСКОГО ТРУДА

ФОТО 22. Б. ГРАДОВ.
КАДРЫ БОЛЬШОЙ
ХИМИИ



ФОТО 23. НЕПРАВИЛЬНОЕ
ОПРЕДЕЛЕНИЕ МАСШТАБА
ИЗОБРАЖЕНИЯ

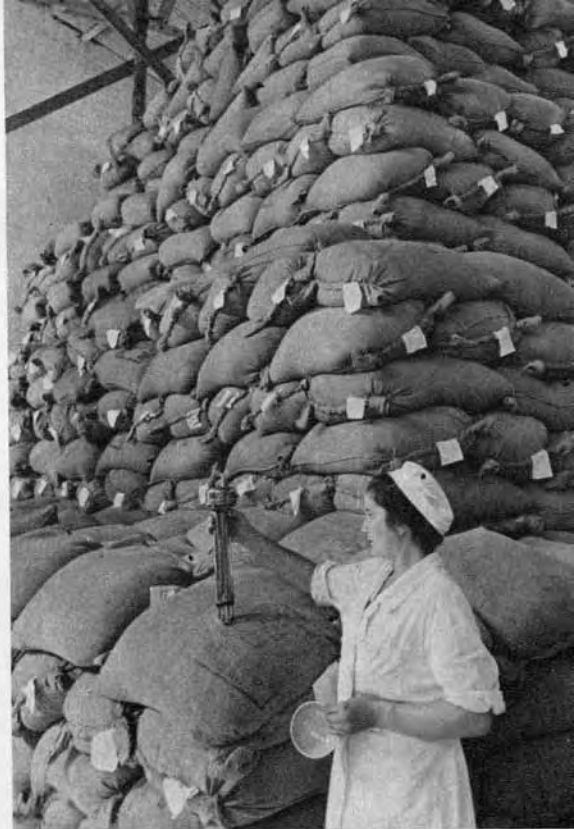
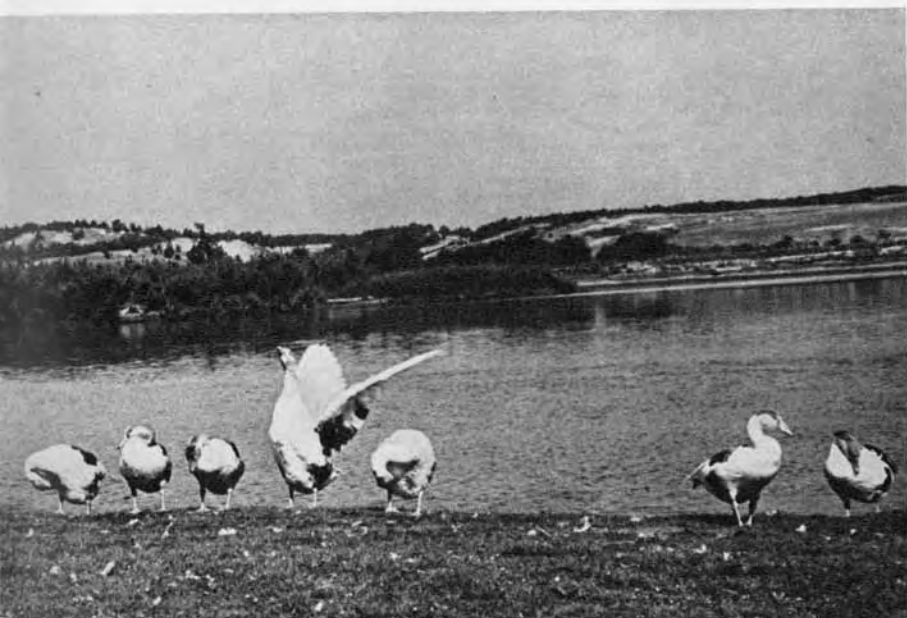


ФОТО 24. ЛИНИЯ ГОРИЗОНТА
РАСРЕЗАЕТ КАДР ПОПОЛАМ



ФОТО 25. В. ШАХОВСКОЙ. СТАРЫЙ МОСТИК В ГОРАХ

ФОТО 26. В. ЕГОРОВ. МОСКВА. КРАСНАЯ ПЛОЩАДЬ ►





ФОТО 27. Н. РАХМАНОВ. ЗАПОРОЖЦЫ

ФОТО 28. НЕПРАВИЛЬНЫЙ ВЫБОР ВЫСОТЫ
ТОЧКИ СЪЕМКИ

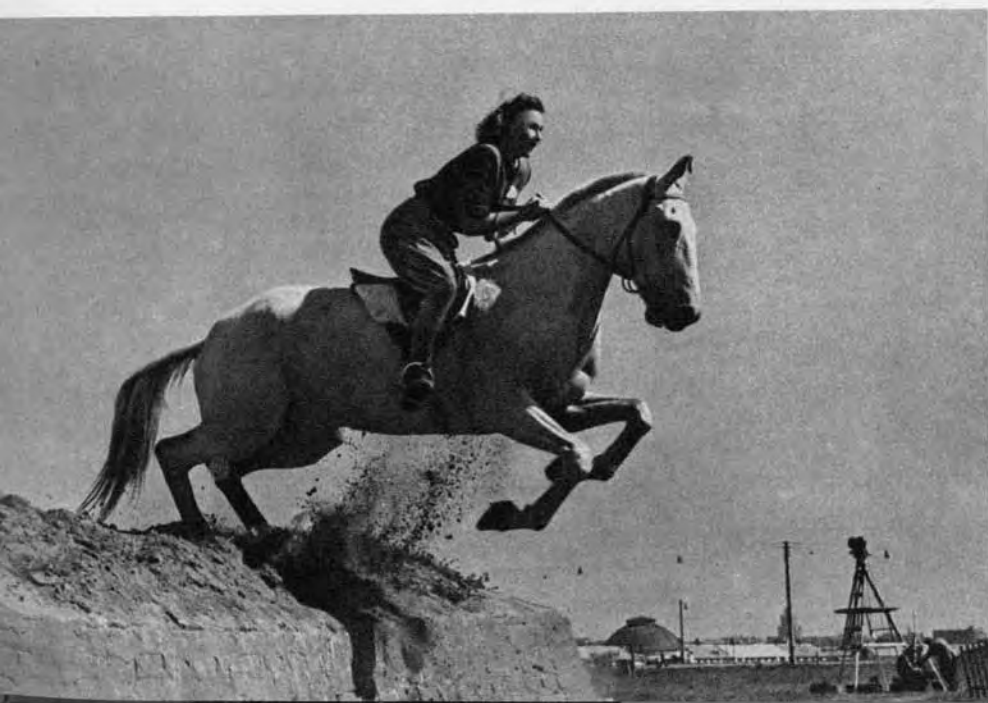


ФОТО 29. Н. КУЛЕШОВ.
ПРЫЖОК



ФОТО 30. Э. ЕВЗЕРИХИН.
В ТКАЦКОМ ЦЕХЕ



ФОТО 31. С. ИВАНОВ-АПЛИЛУЕВ. ДВОРЕЦ МАРЛИ
В ПЕТЕРГОФЕ

ФОТО 32. В. ТАРАСЕВИЧ.
ЗЕЛЕНАЯ УЛИЦА



ФОТО 33. М. АЛЬПЕРТ. ТРАССИРОВАНИЕ СКЛОНА





◀ ФОТО 34. М. АЛЬ-
ПЕРТ. АКАДЕМИК
Н. П. БАРАБАШОВ



ФОТО 35. А. ЖУКОВ-
СКИЙ (ВГИК). МАШЕНЬКА



ФОТО 36. А. ГАРАНИН.
ГЕРОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕ-
СКОГО ТРУДА
НИКОЛАЙ МАМАЙ

ФОТО 37. ДМ. БАЛЬ-
ТЕРМАНЦ. КУКРЫНИКСЫ



ФОТО 38. Л. КАЛАШНИ-
КОВ (ВГИК). ПЕЙЗАЖ



ФОТО 39. В. ШАХОВ-
СКОЙ. ЗИМНИЙ ПЕЙЗАЖ

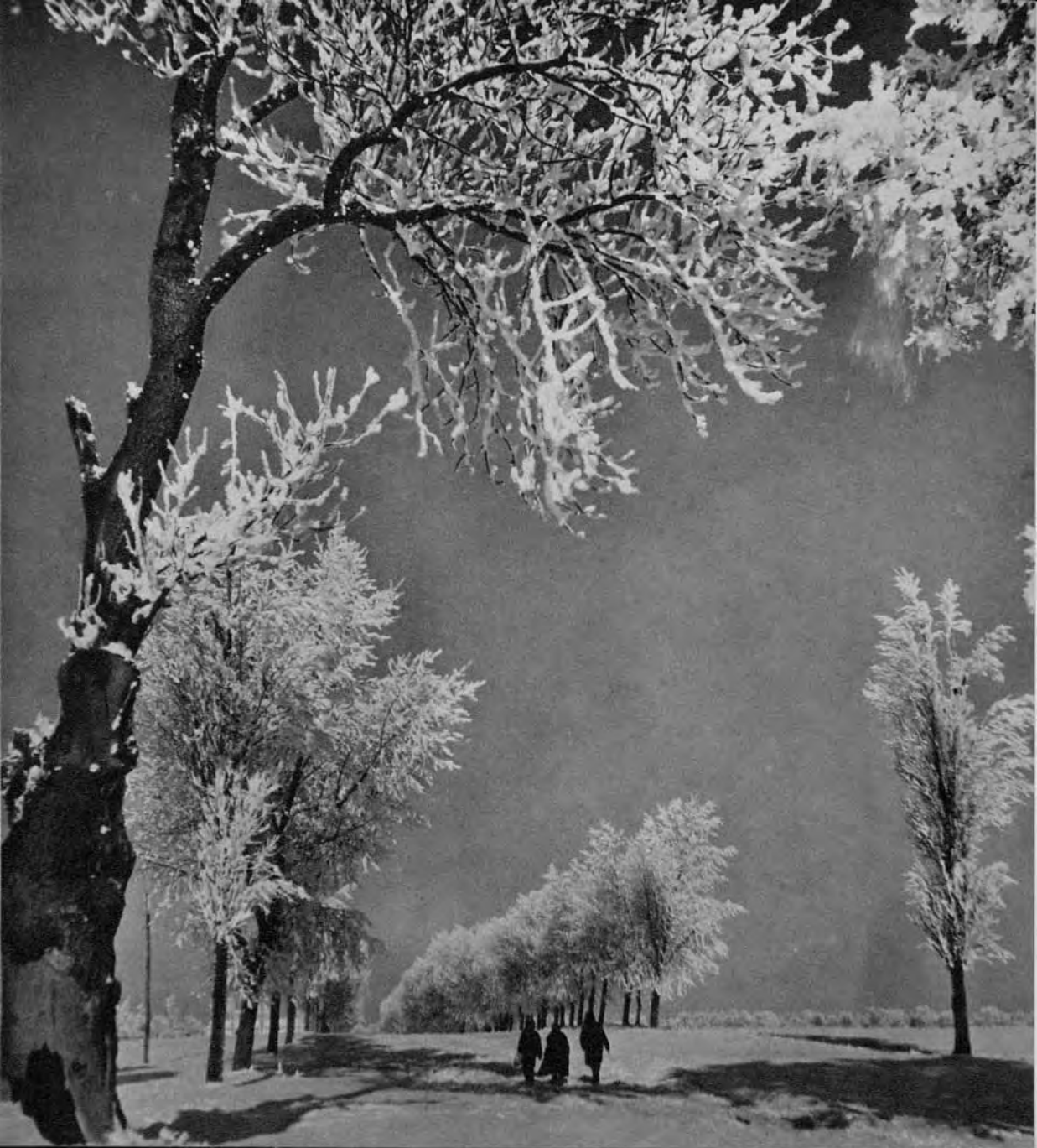




ФОТО 40. Г. ПИЛИПСОН
(ВГИК). СУМЕРКИ

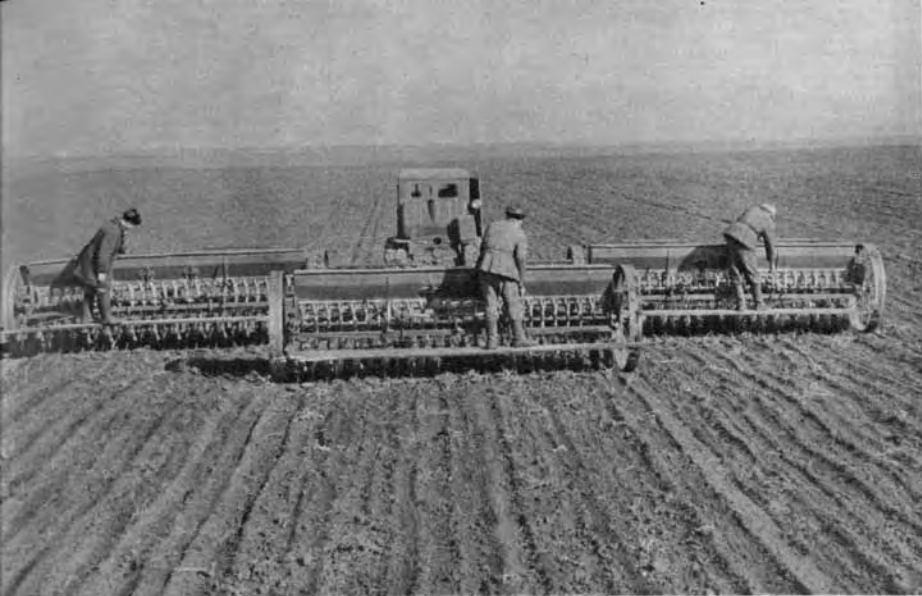


ФОТО 41. ПРИМЕР НЕУДАЧНОГО ИСПОЛЬЗОВАНИЯ
НАТУРНОГО ОСВЕЩЕНИЯ



ФОТО 42. ПРИМЕР НЕУДАЧНОЙ РАБОТЫ
С ИСКУССТВЕННЫМ ОСВЕЩЕНИЕМ

ФОТО 43. А. ТИМОФЕЕВ (ВГИК).
ЭТЮД ОСВЕЩЕНИЯ



ФОТО 44. Л. КАЛАШНИКОВ (ВГИК).
ПОРТРЕТНЫЙ ЭТЮД

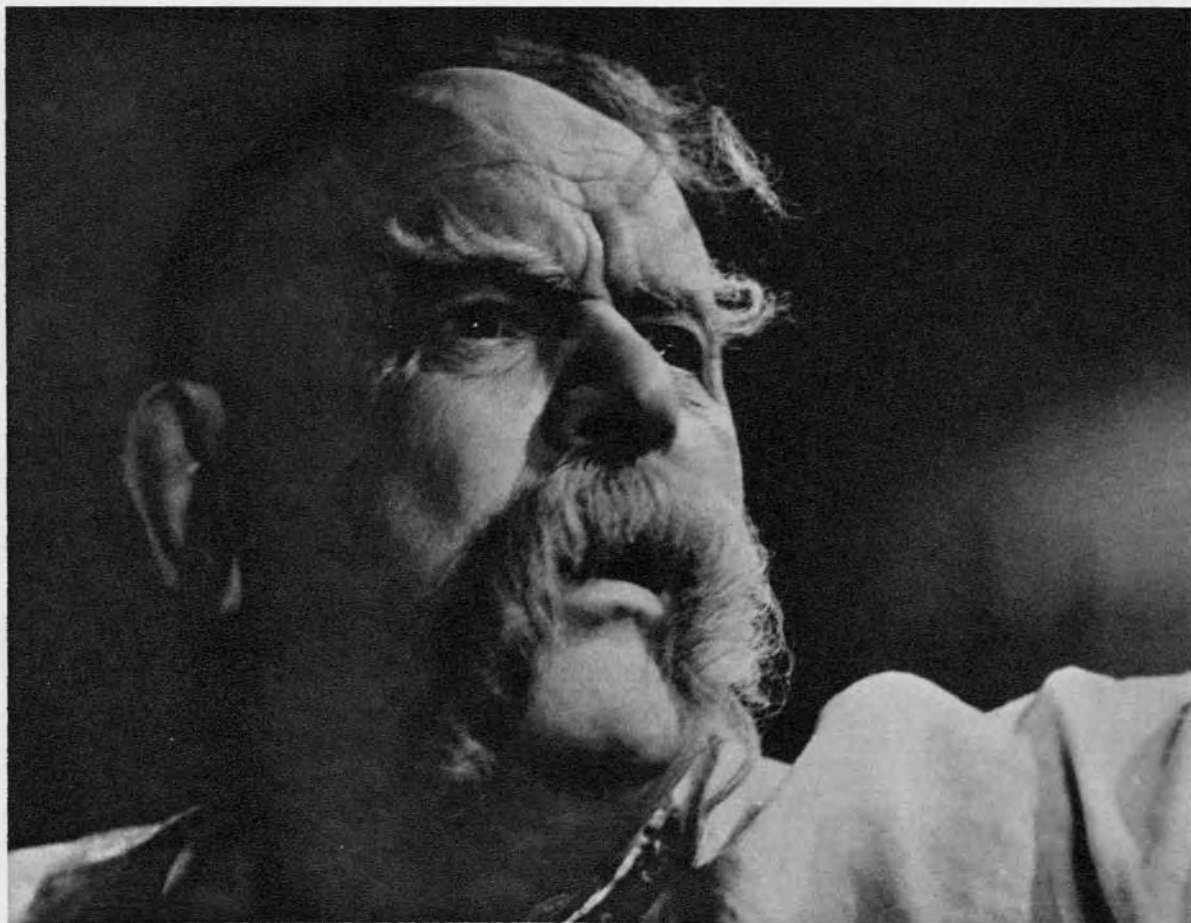


ФОТО 45. Б. СЕРЕДИН (ВГИК).
УЧЕБНЫЙ ЭТЮД

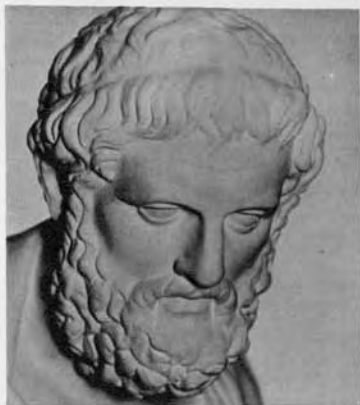


ФОТО 46. Л. КАЛАШНИКОВ (ВГИК).
ПОРТРЕТНЫЙ ЭТЮД



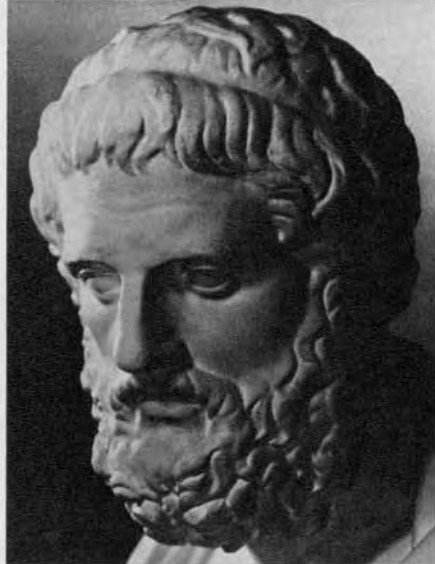


ФОТО 47. Н. СТЕПАНЕНКО (ВГИК).
УЧЕБНЫЙ ЭТЮД

ФОТО 48. Н. СМЕРНОВ (ВГИК). НАТЮРМОРТ





ФОТО 49. Ю. ТКАЧЕНКО
(ВГИК). УЧЕБНЫЙ
ЭТЮД

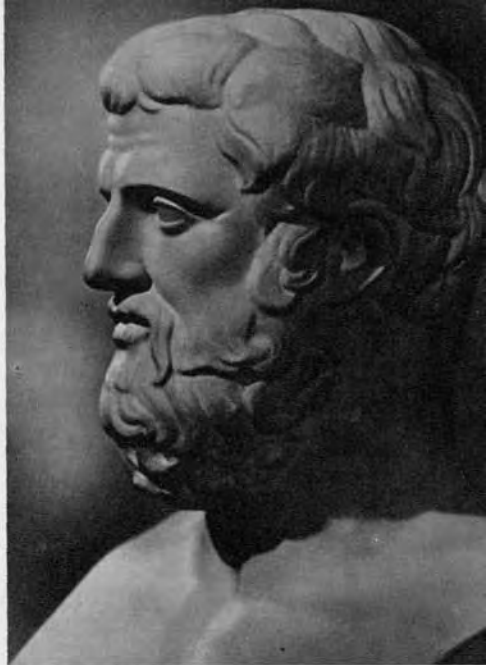


ФОТО 51. А. УЛЬЯНОВ
(ВГИК). УЧЕБНЫЙ
ЭТЮД

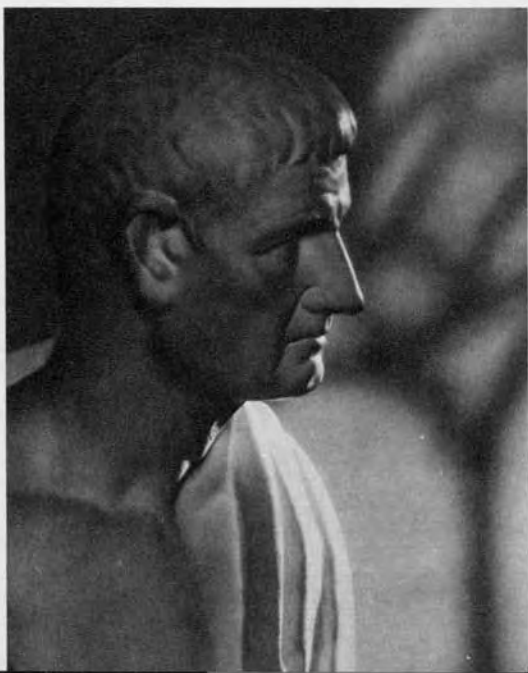


ФОТО 50. Л. КАЛАШНИКОВ
(ВГИК). УЧЕБНЫЙ ЭТЮД



ФОТО 52. С. ИВАНОВ-
АЛПИЛУЕВ. ЗАСЛУЖЕН-
НАЯ АРТИСТКА РСФСР
И. ГОШЕВА

ФОТО 53. Л. КАЛАШ-
НИКОВ (ВГИК).
НАТЮРМОРТ



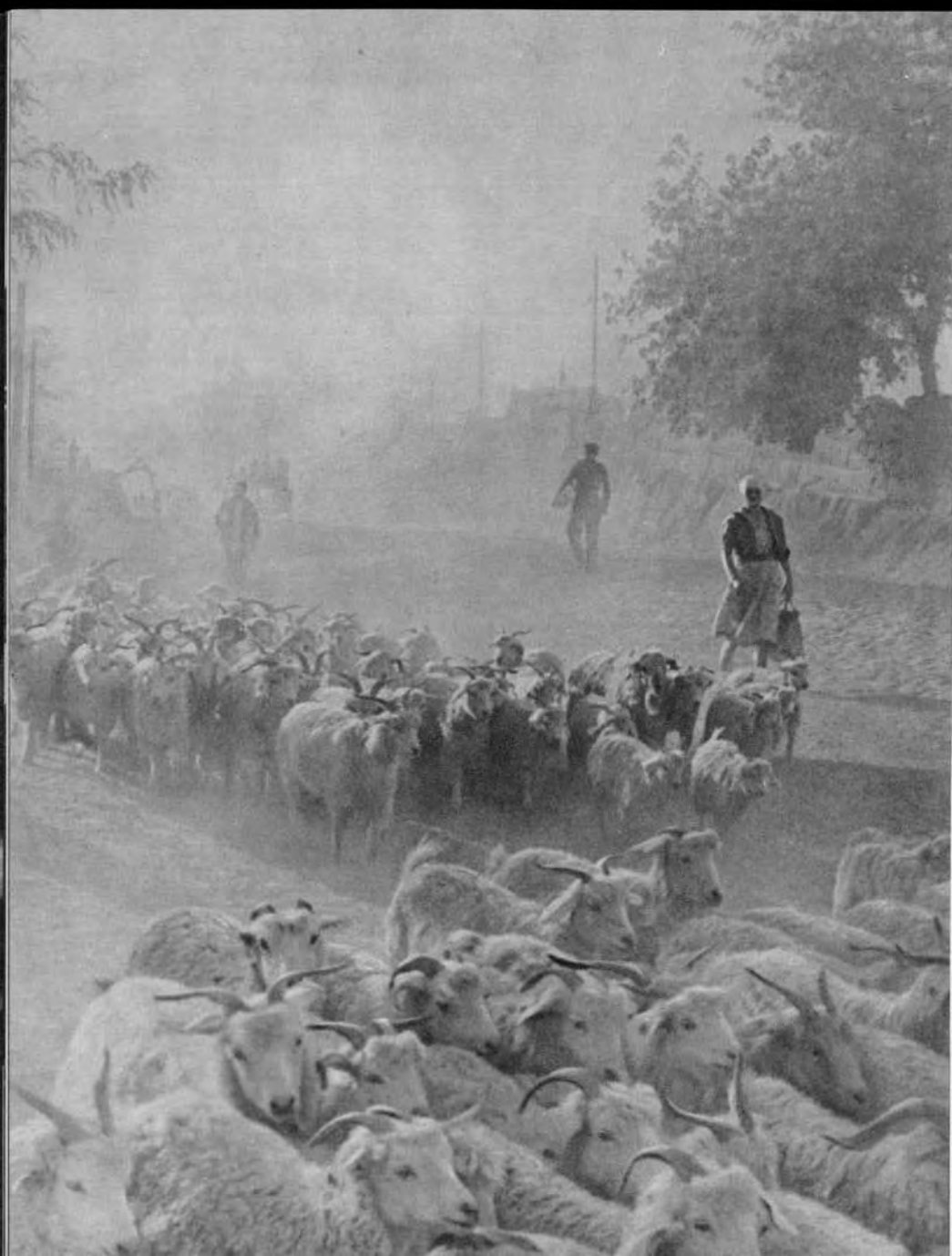


ФОТО 54. В. ШАХОВ-
СКОЙ. УТРО



ФОТО 55. НЕПРАВИЛЬНОЕ ИСПОЛЬ-
ЗОВАНИЕ ОТРАЖАТЕЛЬНОЙ ПОДСВЕТКИ

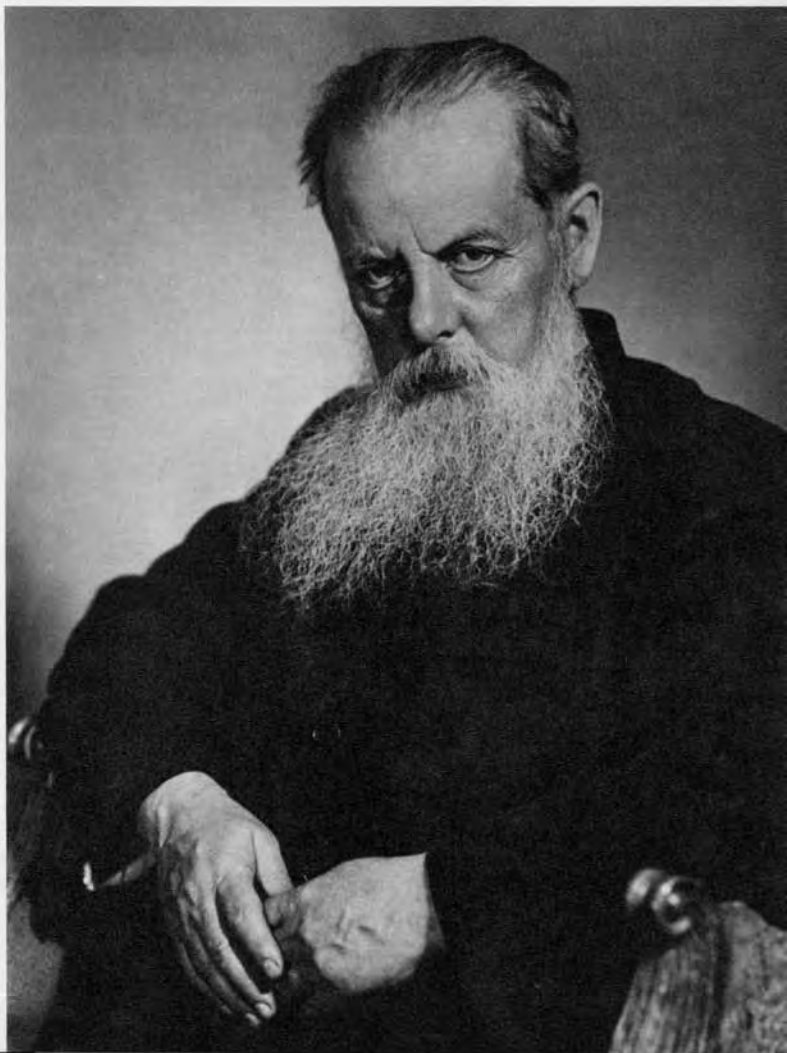


ФОТО 56. В. САВОСТЬЯНОВ.
ПИСАТЕЛЬ П. П. БАЖОВ

ФОТО 57. А. РЫБИН (ВГИК).
УЧЕБНЫЙ ЭТЮД

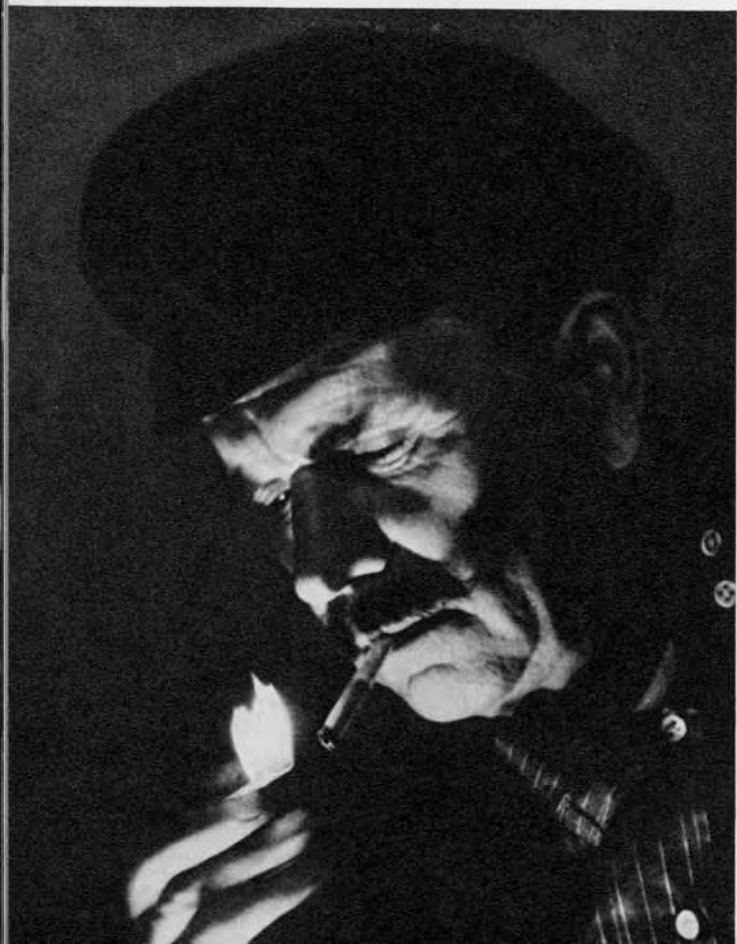


ФОТО 58. О. НАСВЕТНИКОВ (ВГИК).
ПОРТРЕТНЫЙ ЭТЮД

ФОТО 59. В. ШАХОВСКОЙ.
ПОРТРЕТ ПАМИРСКОЙ
ДЕВОЧКИ



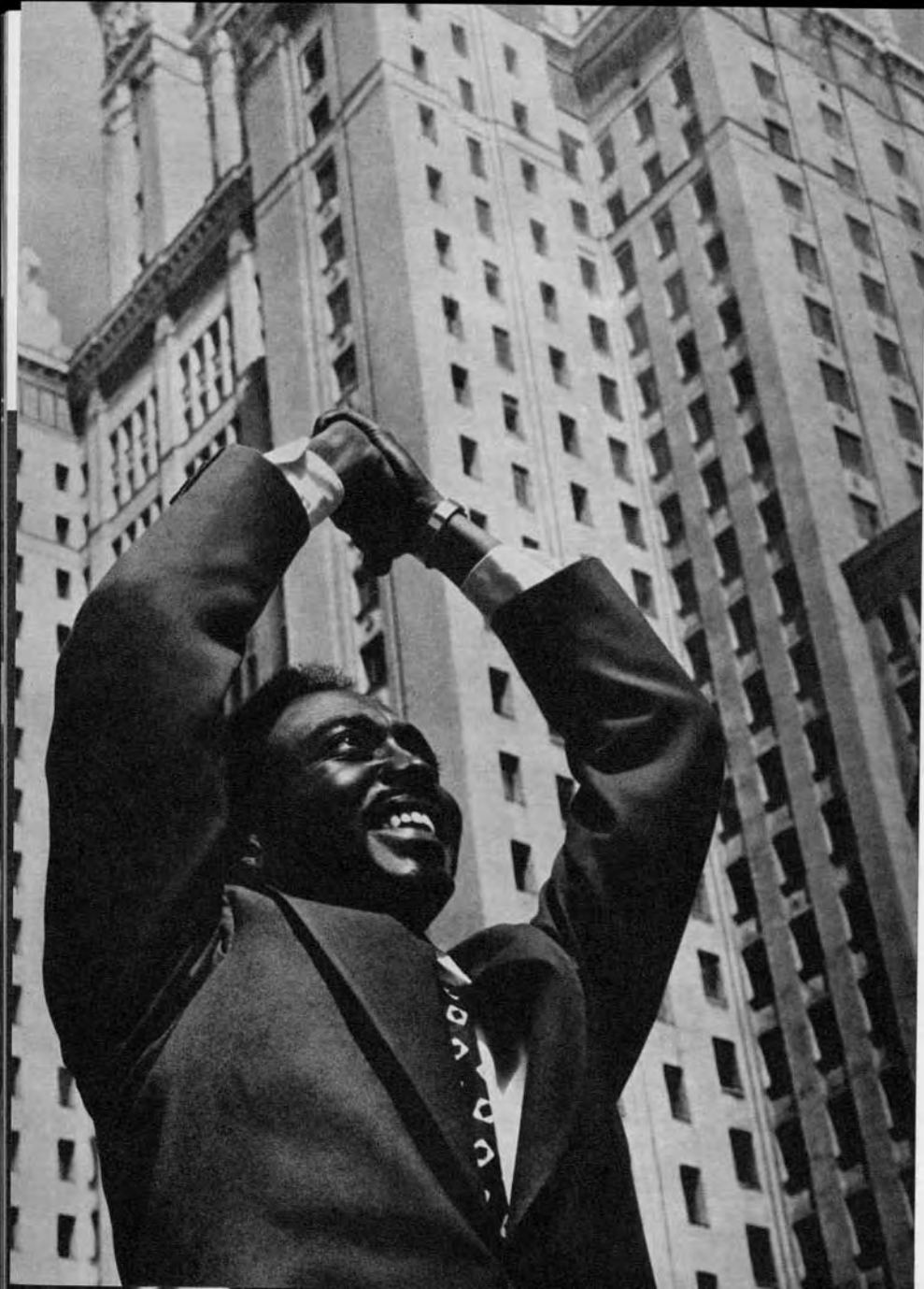


ФОТО 60. В. ШКОЛЬНЫЙ.
ЗДРАВСТВУЙ, МОСКВА!



ФОТО 61. ФОРМАЛЬНОЕ
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ НИЖНЕГО
РАКУРСА

ФОТО 62. В. КОВРИГИН. ВДНХ.
ПЛОЩАДЬ КОЛХОЗОВ ВЕЧЕРОМ





а

ФОТО 63. А. ТРОФИМОВ (ВГИК). СЪЕМКА
ОБЪЕКТИВАМИ РАЗЛИЧНЫХ ФОКУСНЫХ
РАССТОЯНИЙ С ОДНОЙ ТОЧКИ



в



б

ФОТО 64.
Н. АРДАШНИКОВ
(ВГИК).
ЛЕНИНГРАД.
ИСААКИЕВСКАЯ
ПЛОЩАДЬ





ФОТО 65.
С. ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ И
А. ГРАХОВ.
В МЕХАНИЧЕСКОМ ЦЕХЕ

ФОТО 66. В. КОВРИГИН. ВДНХ.
ФОНТАН „КАМЕННЫЙ ЦВЕТОК“



ФОТО 67. В. КОВРИГИН. ВДНХ.
ФОНТАНЫ НОЧЬЮ



ФОТО 68. Н. СМЕРНОВ (ВГИК): НАТЮРМОРТ

ФОТО 69. Г. ГЛАДКОВ.
ВЫСОТНЫЙ ДОМ



ФОТО 70. В. КОВРИГИН.
ВДНХ. В ЗОНЕ ОТДЫХА



ФОТО 71. ДМ. БАЛЬТЕРМАНЦ.
ОТВАЖНАЯ СВАРЩИЦА

ФОТО 72. В. ШАХОВСКОЙ.
СТРОИТЕЛЬСТВО ТОННЕЛЯ ►





ФОТО 73. Л. ЛАЗАРЕВ. НАША ГОСТЬЯ

ФОТО 74. Л. ШИШКИН.
СОЛНЕЧНЫЙ ДЕНЬ





ФОТО 75. Н. СТЕПАНЕНКО (ВГИК). НАТЮРМОРТ

ФОТО 76. А. БАХРУШИН
(ВГИК). ИНТЕРЬЕР ►



ФОТО 77. А. ОСИПОВ (ВГИК).
НАТЮРМОРТ СО СТЕКЛОМ



ФОТО 79. А. ШТЕРЕНБЕРГ.
ПОРТРЕТ КАЗАХСКОЙ ЖЕНЩИНЫ



ФОТО 78. ПРИМЕР НАТУРАЛИСТИ-
ЧЕСКОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ ФАКТУРЫ
ЛИЦА

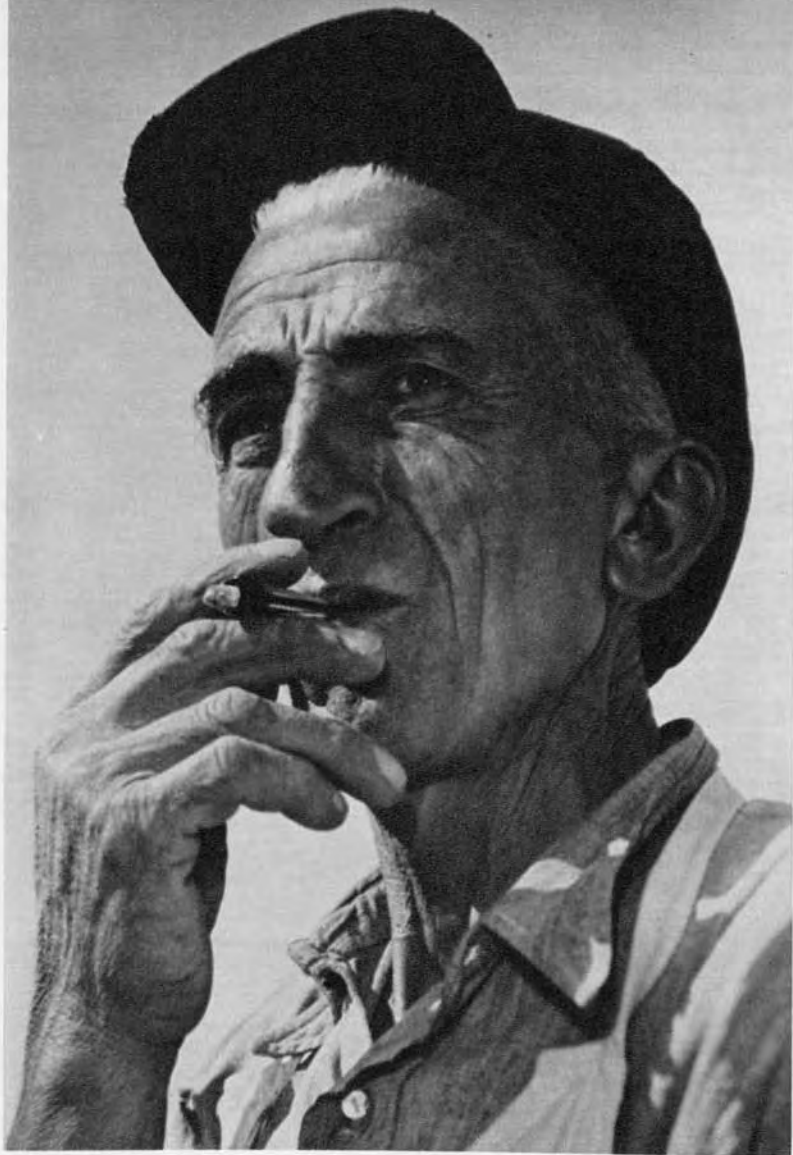


ФОТО 80. Г. КОПОСОВ.
КАМЕНОТЕС ХАЧИК КАШКАРЯН

ФОТО 81. С. РАХОМЯГИ
(ВГИК). ПОРТРЕТ В
СВЕТЛОЙ ТОНАЛЬНОСТИ





ФОТО 82. Н. СЕЛЮЧЕНКО. НА
СТРОИТЕЛЬСТВЕ КИЕВСКОГО МЕТРО



ФОТО 83. В. ВАСИЛЬЕВ
(ВГИК). ОСЕННИЙ
МОТИВ



ФОТО 84. Б. ДЕНЬКИН. ГОЛУБИ ЗИМОЙ

ФОТО 85. Л. СТРЕЛЬЦИН
(ВГИК). ВЫСОТА



ФОТО 86. Л. КОРОВИН.
АЛЬПИНИСТЫ



ФОТО 87. Б. КУДОЯРОВ.
ТУРКМЕНСКИЙ ТАНЕЦ



ФОТО 90. ПРИМЕР ПОЗИРОВОЧНОГО
СНИМКА



ФОТО 88. ПРИМЕР
НЕУДАЧНОЙ РАССТАНОВКИ ЛЮДЕЙ В КАДРЕ



ФОТО 89. ПРИМЕР ПОЗИРОВОЧНОГО СНИМКА





ФОТО 92. Н. СЕЛЮЧЕНКО.
НЕОБЫЧНОЕ СВИДАНИЕ



ФОТО 91. Б. РОМАНОВ.

◀ РЕШАЮЩИЙ ХОД

ФОТО 93.
М. РЕДЬКИН.
ДЛЯ БОЛЬШОЙ
ХИМИИ



ФОТО 95. Г. ПЕТРУСОВ. УЧАСТНИЦА СЕЛЬСКОЙ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ



ФОТО 94. ПРИМЕР НЕУДАЧНОГО
ВЫБОРА МОМЕНТА СЪЕМКИ



ФОТО 96. Г. ПЕТРУСОВ. Л. ЧЕРКАСОВА В БАЛЕТЕ „РАЙМОНДА“

ФОТО 97. Г. ПЕТРУСОВ. Е. ФАРМАНЫЦ
В БАЛЕТЕ „КОНЕК-ГОРБУНОК“

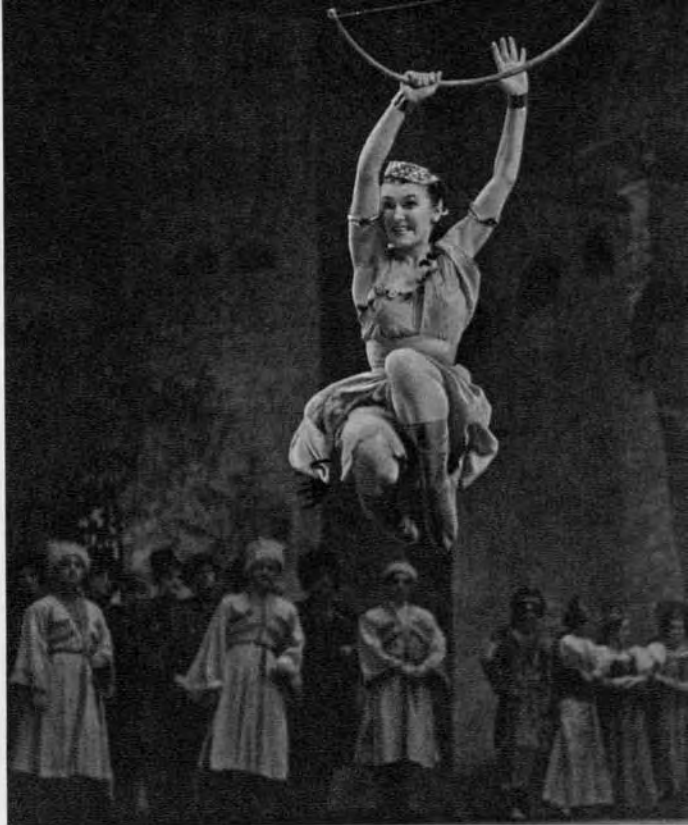


ФОТО 98. Г. ПЕТРУСОВ. М. ПЛИСЕЦКАЯ
В БАЛЕТЕ „ДОН-КИХОТ“



ФОТО 99.
Г. ПЕТРУСОВ.
КАЗАХ-КРАСНО-
ФЛОТЕЦ

ФОТО 100. А. ШТЕРЕНБЕРГ.
НАРОДНАЯ АРТИСТКА СССР
ТАМАРА ХАНУМ

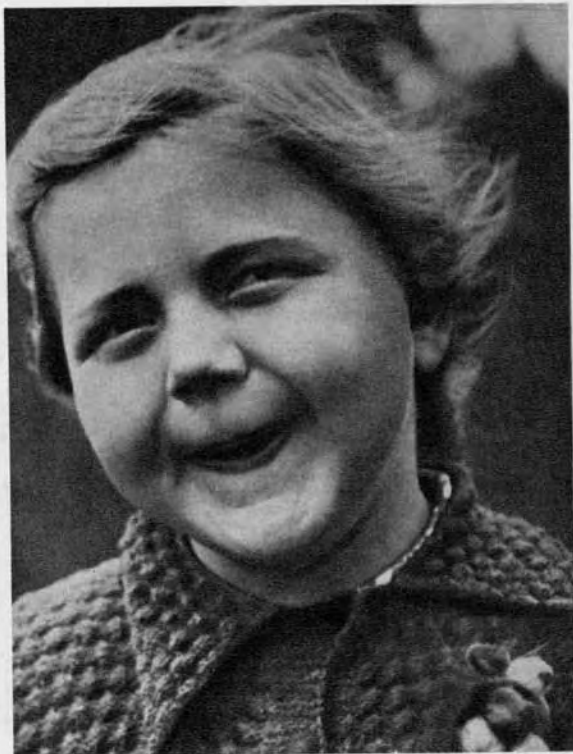


ФОТО 101. В. САВОСТЬЯНОВ.
В ПУРГУ (АМДЕРМА)





а



б

ФОТО 103. НЕУДАЧНЫЙ ВЫБОР МОМЕНТА СЪЕМКИ

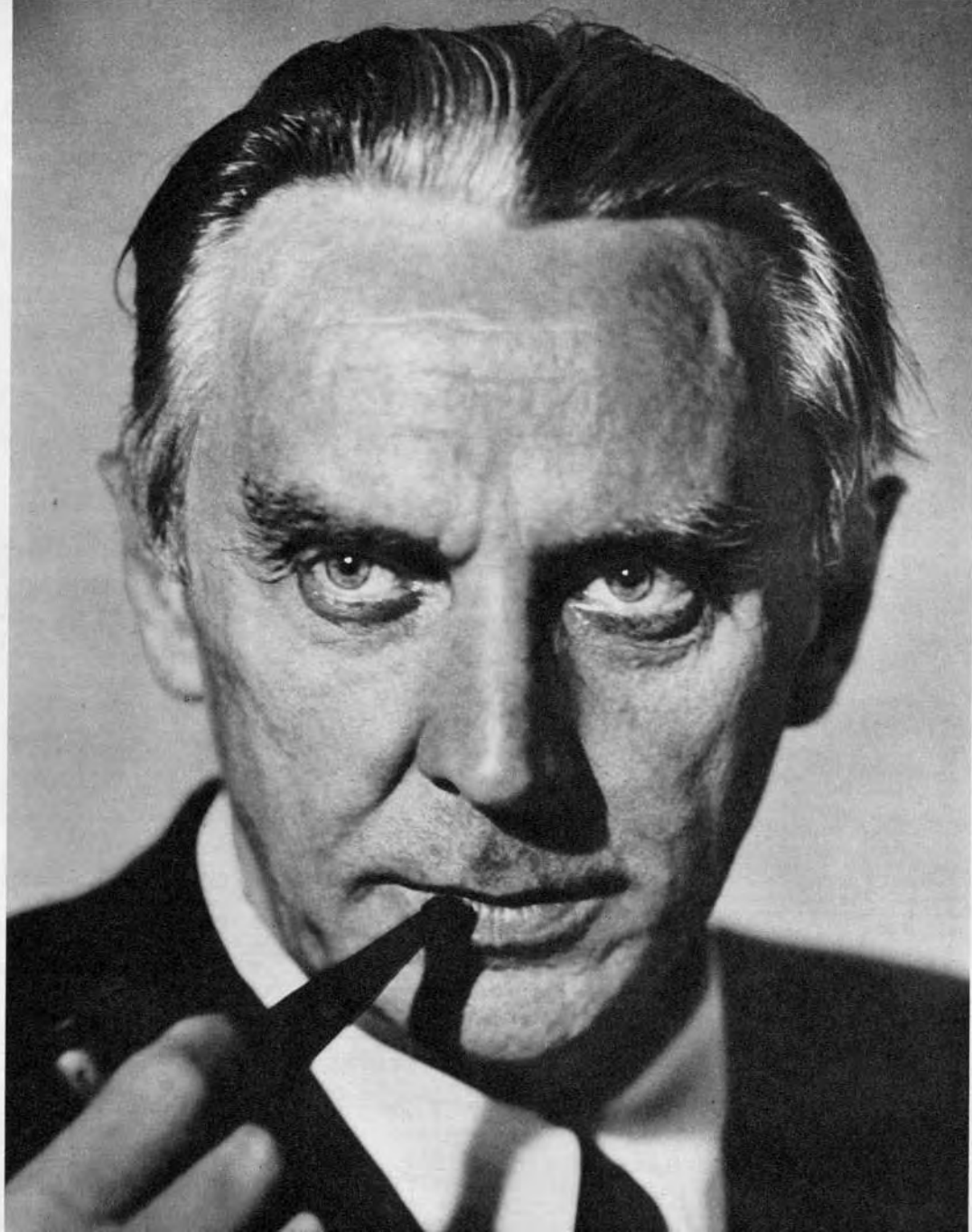


ФОТО 104.
Г. ВАЙЛЬ.
ПИСАТЕЛЬ
К. А. ФЕДИН

ФОТО 105.
А. ПОЛЯКОВ.
ПОРТРЕТ ТАДЖИКА —
СТРОИТЕЛЯ ГЭС

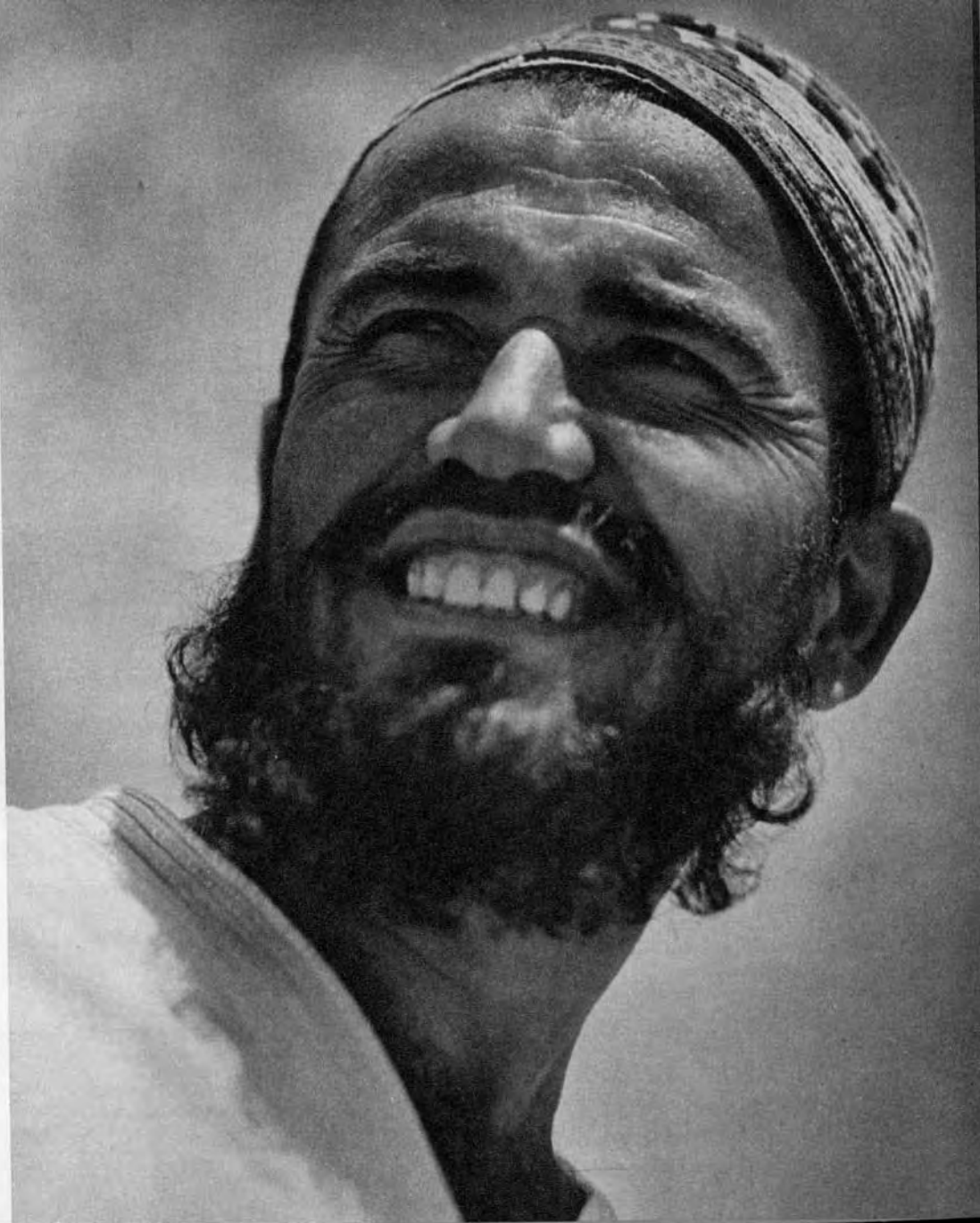


ФОТО 107. М. ГАНКИН.
СТУДЕНКА УНИВЕРСИТЕТА
ДРУЖБЫ НАРОДОВ
ИМ. ПАТРИСА ЛУМУМБЫ

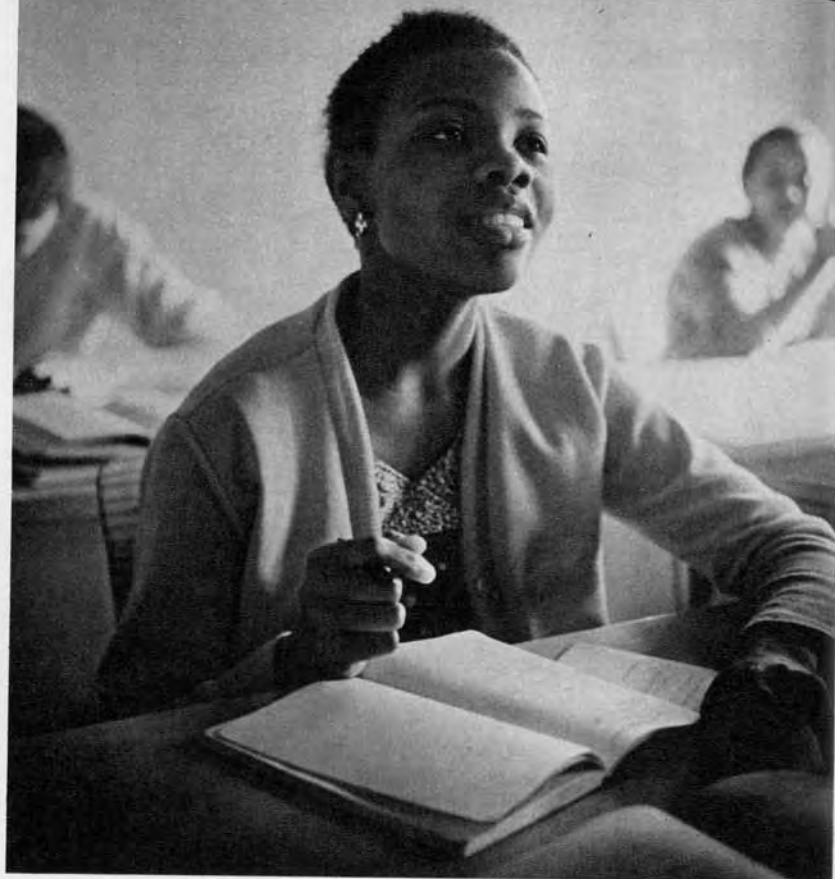


ФОТО 106. ОТСУТСТВИЕ АКЦЕНТА
НА ГЛАВНОМ ОБЪЕКТЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ

ФОТО 108. В. ВАСИЛЬЕВ (ВГИК).
ВЕСЕННИЙ НАТЮРМОРТ

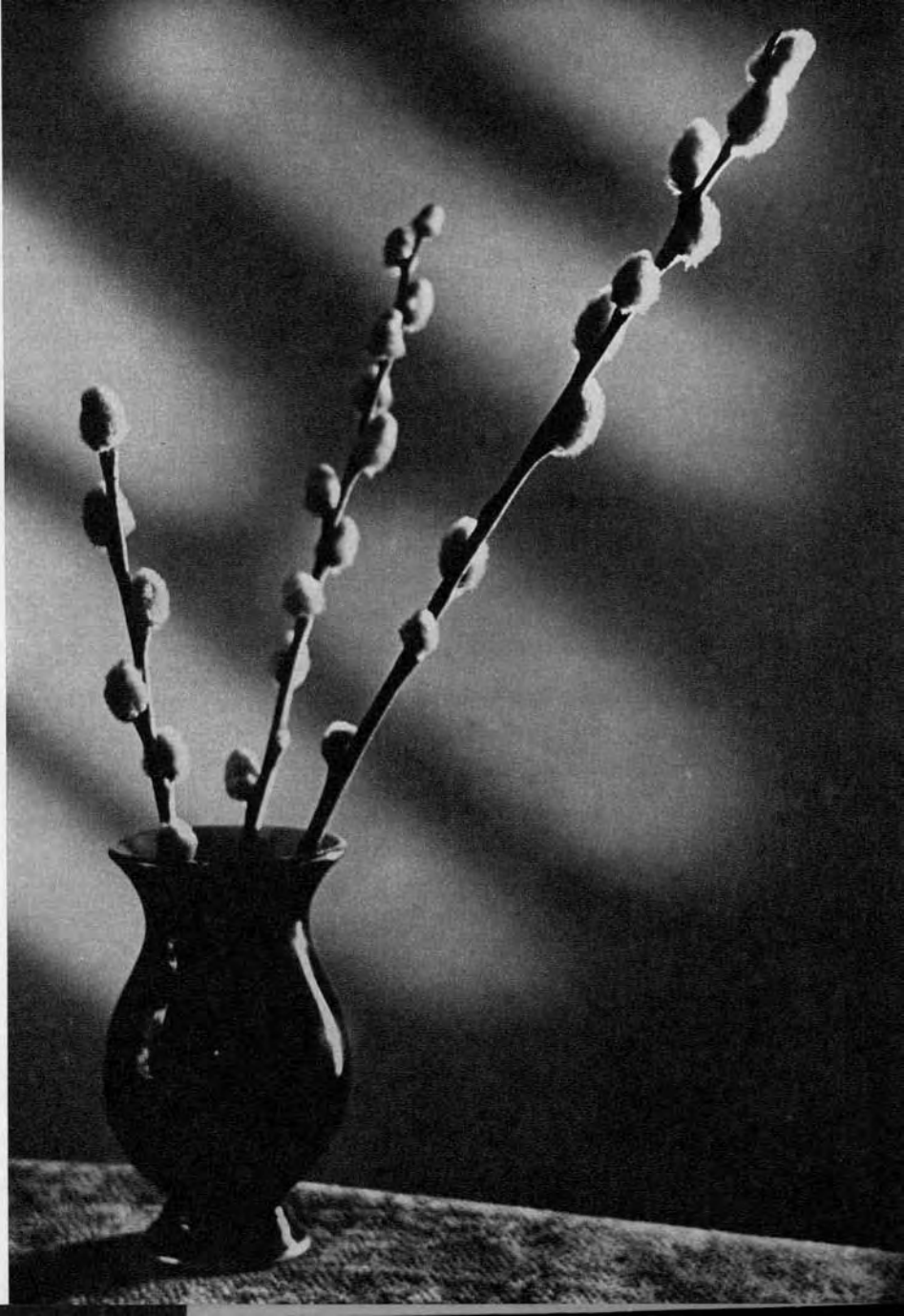






ФОТО 109. А. МИХАЙЛОВ.
К РУДЕ (КУРСКАЯ МАГНИТ-
▲ НАЯ АНОМАЛИЯ)

ФОТО 110. Г. ВАЙДЛА. ПОСЛЕДНИЕ МЕТРЫ

ФОТО 111. В. КОРНИЛЬЕВ (ВГИК). ЭТЮД НАТУРНОГО ОСВЕЩЕНИЯ



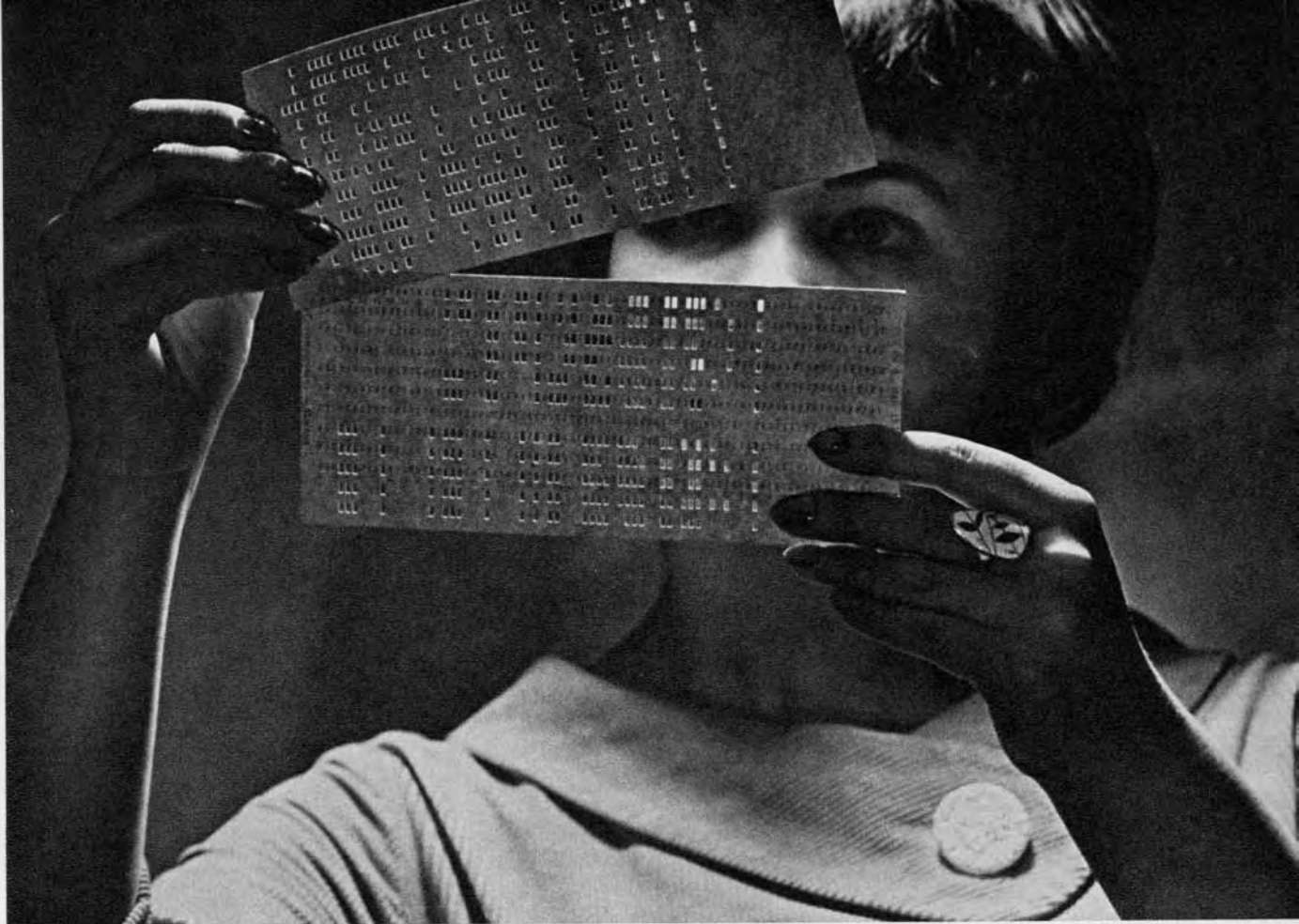


ФОТО 112. Я. ХАЛИП. ТАЙНА ПЛЕМЕНИ МАЙЯ РАЗГАДАНА



ФОТО 113. М. РЫК (ВГИК). ФОТОЭТЮД

ФОТО 114. В. ПОНОМАРЕВ.
ВТОРАЯ ПОПЫТКА





ФОТО 115. В. САВОСТЬЯНОВ. МЫ ЗА МИР!

ФОТО 116. А. ГИВЕНТАЛЬ. НА ПРОСТОРЕ



ФОТО 117. В. ЕГОРОВ.
В МОНГОЛИИ

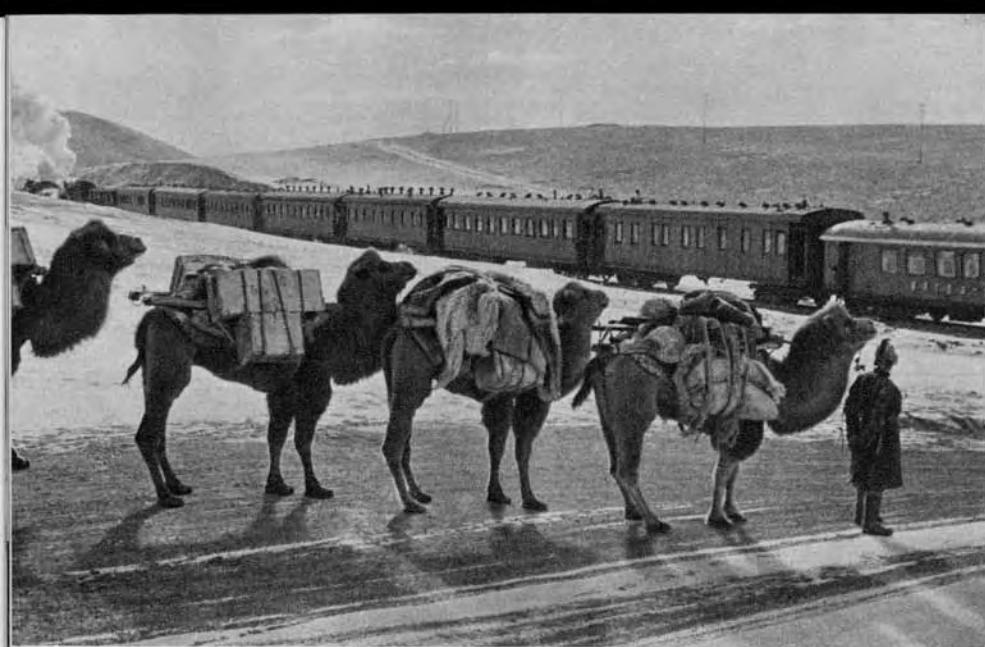


ФОТО 118. ЭЛЕМЕНТЫ КОМПОЗИЦИИ
НЕ ИМЕЮТ ВНУТРИКАДРОВЫХ СВЯЗЕЙ



ФОТО 119.
В. ВАСИЛЬЕВ
(ВГИК). НАТЮРМОРТ

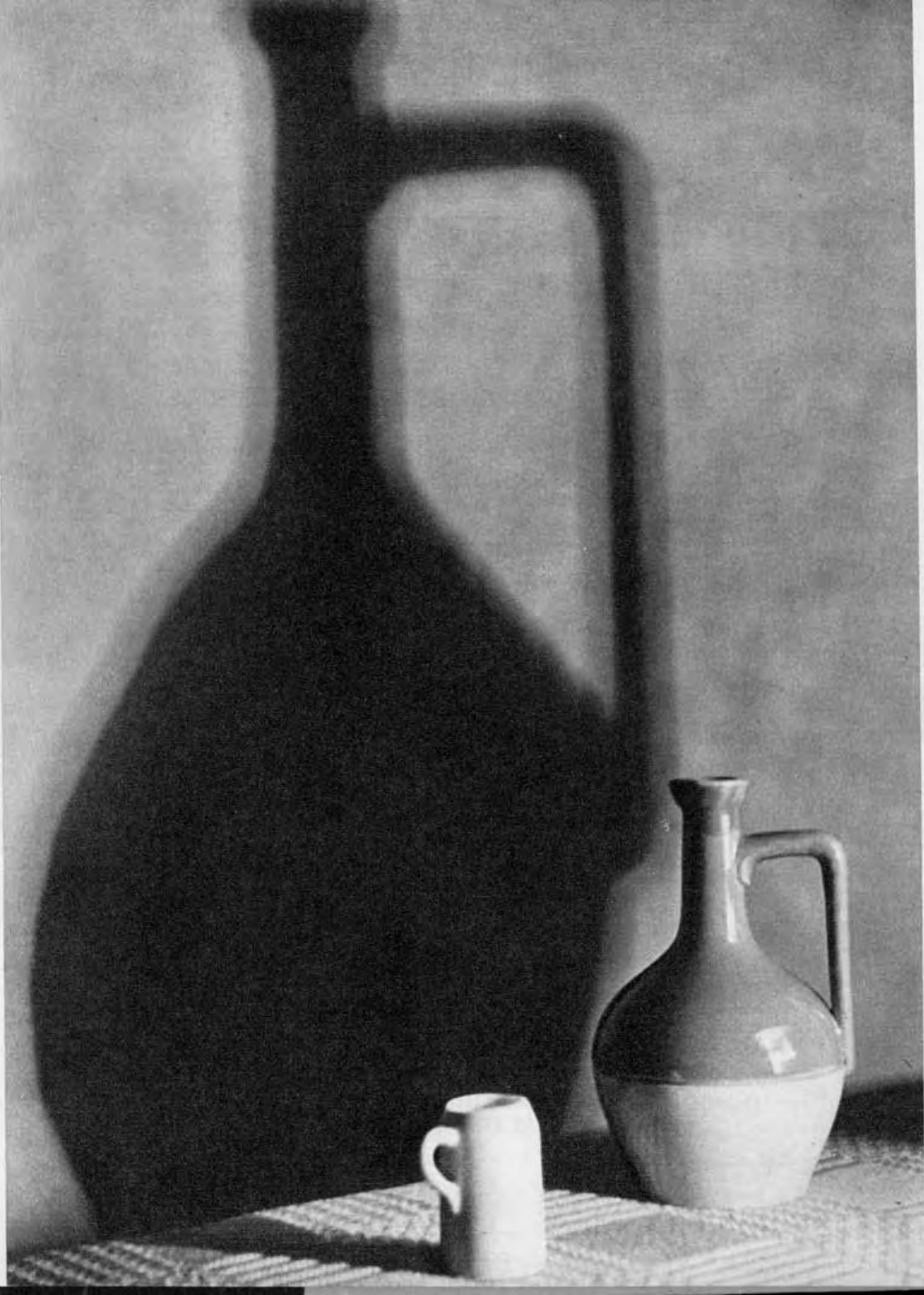


ФОТО 120. Б. КУДОЯРОВ. НА ВЫСТАВКЕ ДОСТИЖЕНИЙ
НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА СССР



ФОТО 121. И. ШАГИН. КИЕВ.
ВЛАДИМИРСКАЯ ГОРКА





ФОТО 122. В. КУЛИК-ПАВСКИЙ (ВГИК). ПОБЕДА ВЛИЗКА



ФОТО 123. В. ШАХОВСКОЙ. ЗЕМСНАРЯД



ФОТО 124. В. ЕГОРОВ.
ПЕРЕД ОПЕРАЦИЕЙ (МОНГОЛИЯ)

ФОТО 125.
А. ОСИПОВ (ВГИК).
НАТЮРМОРТ





ФОТО 126. И. ТРАПИДО. ГОНКИ НА ИППОДРОМЕ

ФОТО 127. ПОТЕРЯ
КОМПОЗИЦИОННОГО
РАВНОВЕСИЯ





ФОТО 128. В. ЖАБЧЕНКО (ВГИК).
ЭТЮД ОСВЕЩЕНИЯ

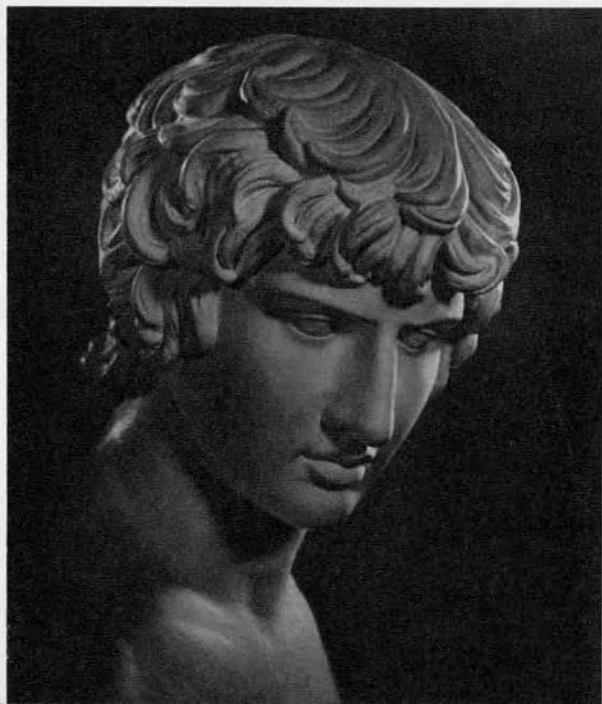


ФОТО 129. А. ТИМОФЕЕВ (ВГИК).
ЭТЮД ОСВЕЩЕНИЯ



ФОТО 130. А. ШАПОРИН (ВГИК). ЭТЮД ОСВЕЩЕНИЯ

ФОТО 131. А. ФРАНГО (ВГИК). УЧЕБНЫЙ ЭТЮД



ФОТО 132. Н. ДАНЬШИН (ВГИК).
НАТЮРМОРТ



ФОТО 133. В. КОВЗЕЛЬ (ВГИК).
НАТЮРМОРТ

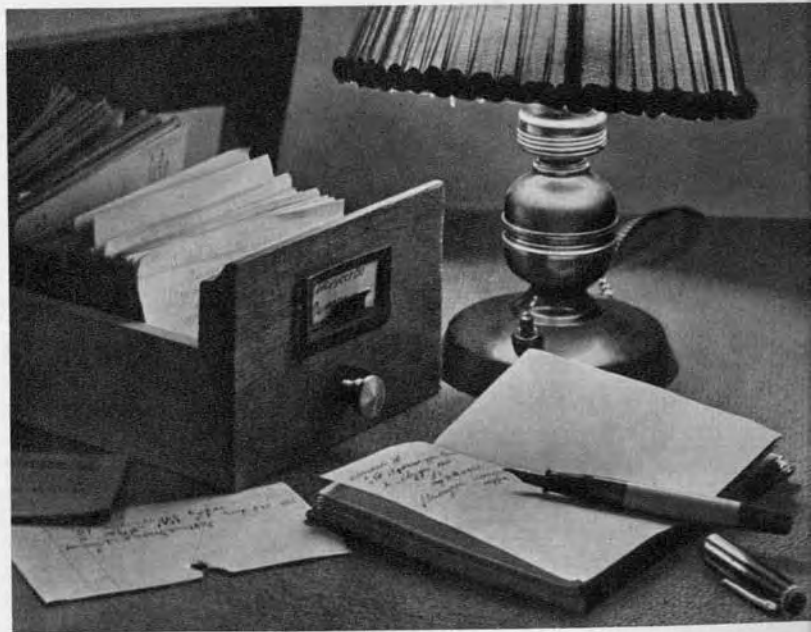


ФОТО 134. В. КОВЗЕЛЬ (ВГИК).
НАТЮРМОРТ



ФОТО 135. Н. СМЕРНОВ
(ВГИК). НАТЮРМОРТ

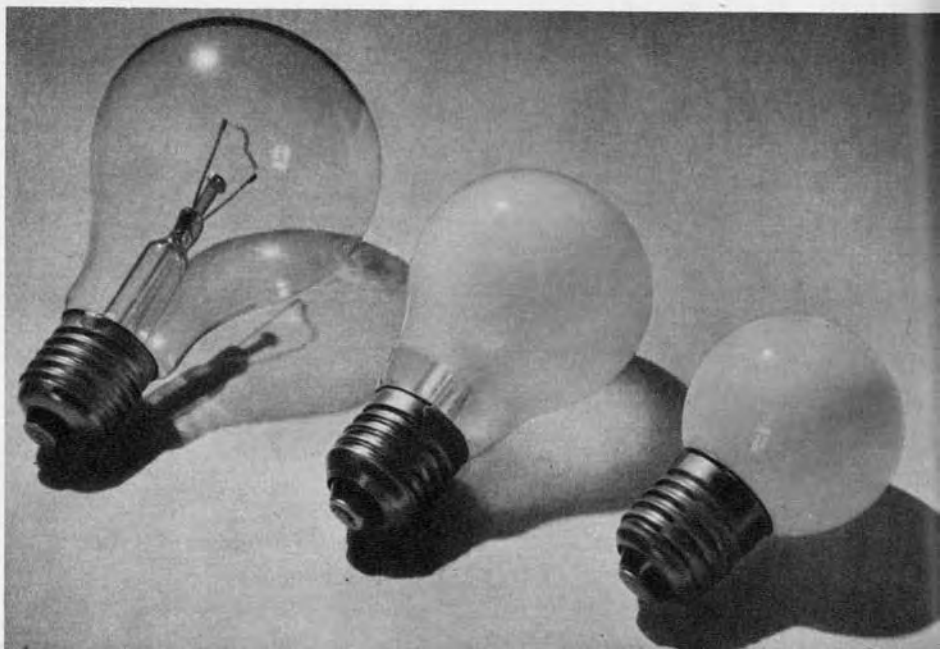


ФОТО 136. Н. ФИЛИН-
КОВСКАЯ (ВГИК).
НАТЮРМОРТ

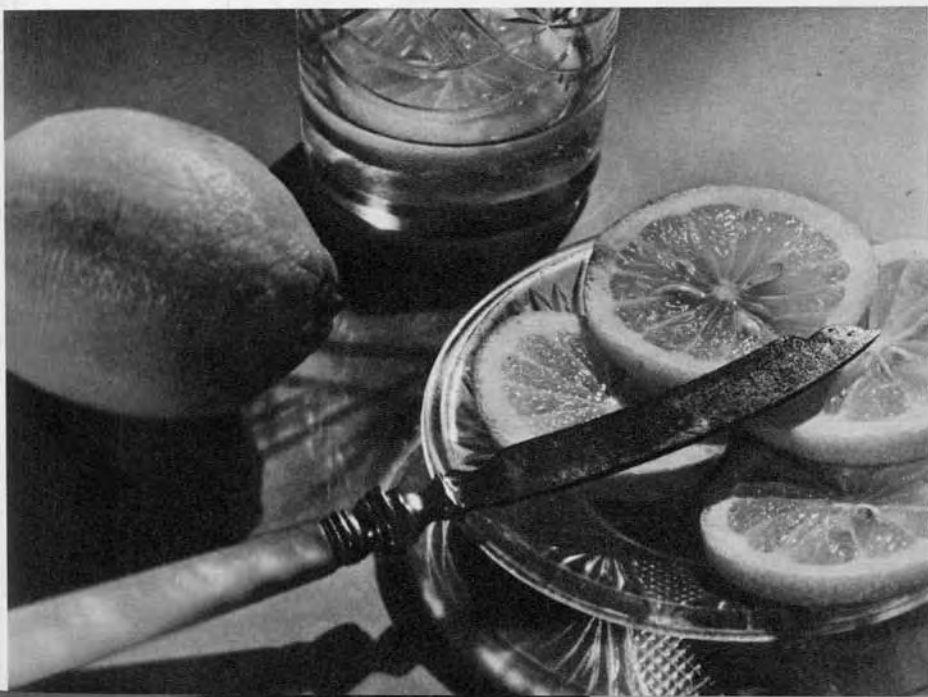


ФОТО 137. Р. РУВИНОВ
(ВГИК). НАТЮРМОРТ

ФОТО 138. В. ЖЕЛЕЗНЯКОВ (ВГИК).
ПОРТРЕТНЫЙ ЭТЮД

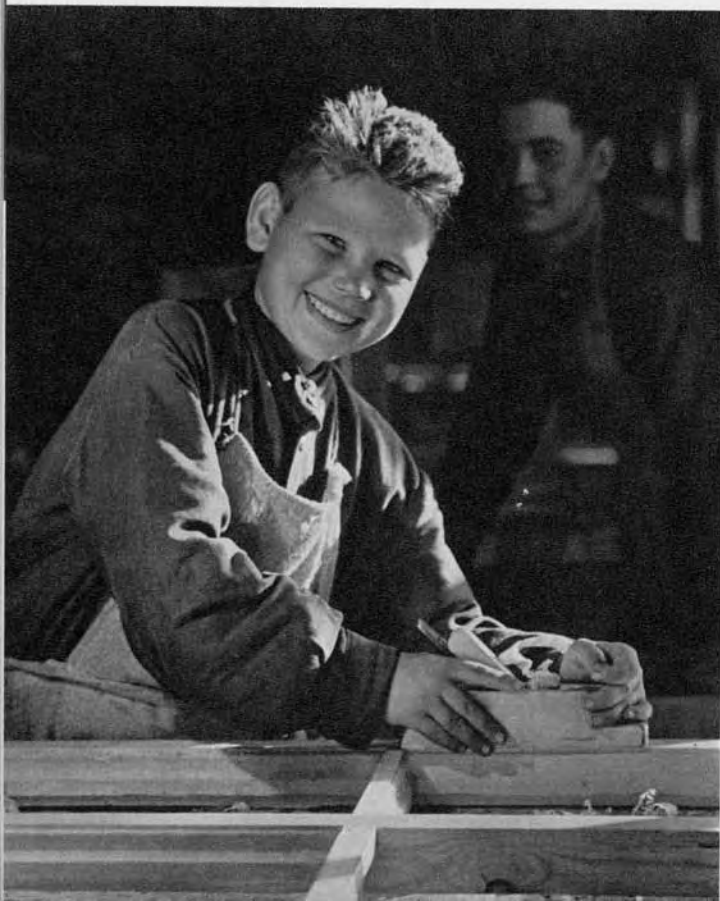


ФОТО 139. Г. ЗЕЛЬМА.
БУДУЩИЙ МАСТЕР



ФОТО 140. А. УЗЛАН.
КОРРЕСПОНДЕНТ
РАЙОННОЙ ГАЗЕТЫ



а



б

ФОТО 141. Л. КАЛАШНИКОВ (ВГИК). ЭТЮДЫ ОСВЕЩЕНИЯ

при баковом свете
яркого солнца

при контрольном свете солнца,
закрытого облаками.

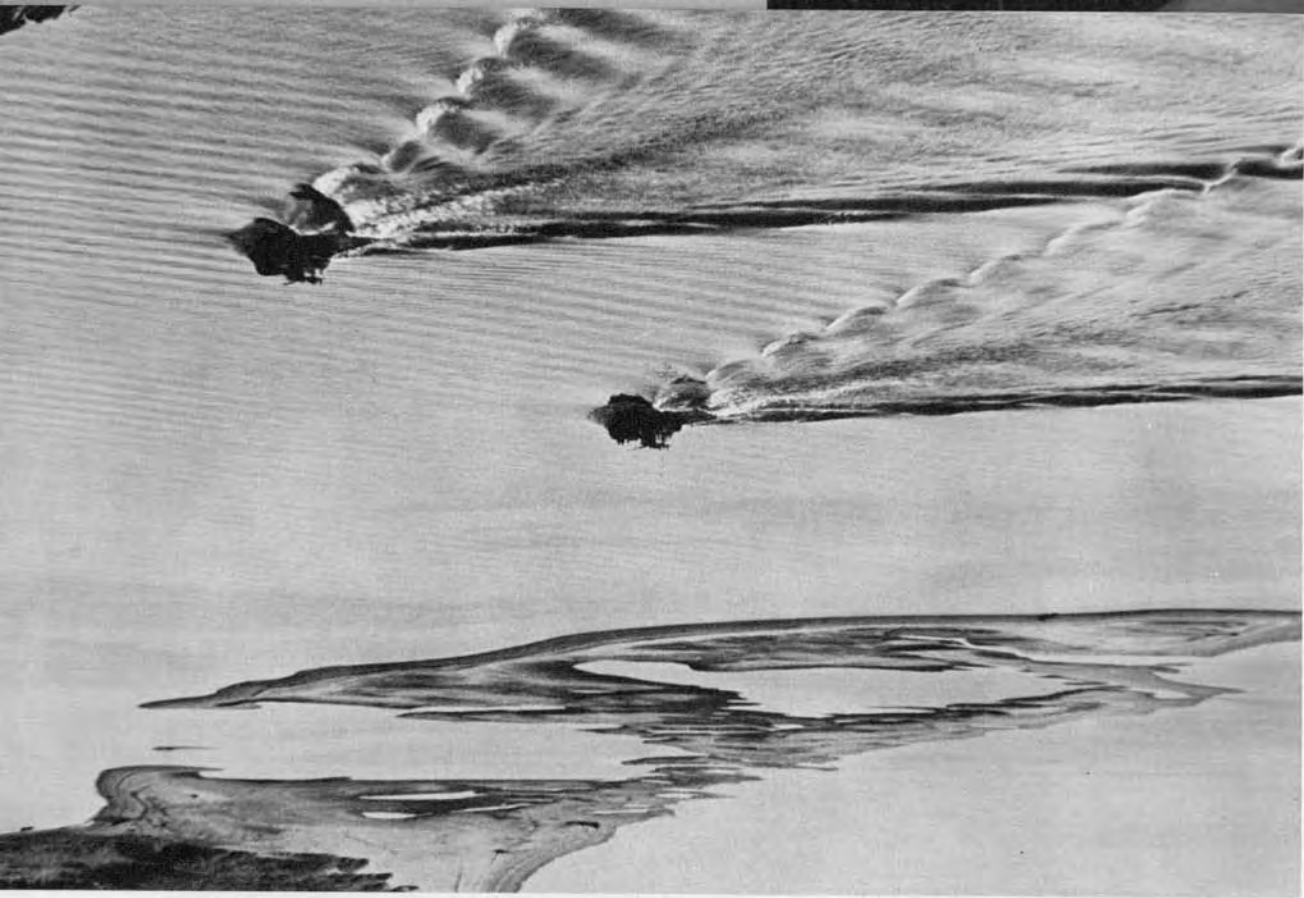


ФОТО 142. Ю. ШАЛИНОВ (ВЛНК). ВОЛЖСКИЕ ПРОСТОРЫ

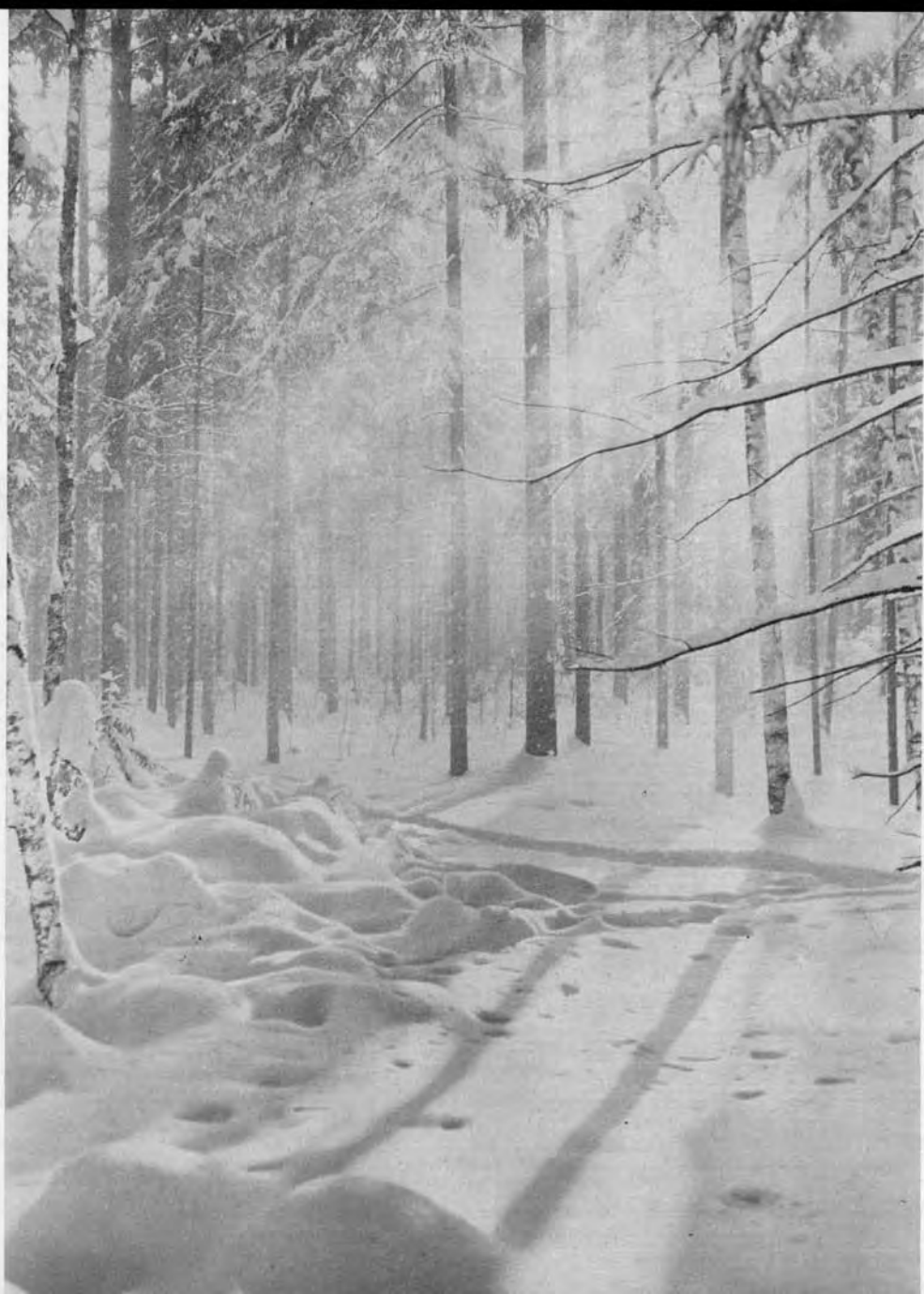


ФОТО 143.
И. ТЕРЕНИН.
СКОРО ВЕСНА

ФОТО 144. А. КОЛЬЦАТЫЙ
(ВГИК). ИНТЕРЬЕР

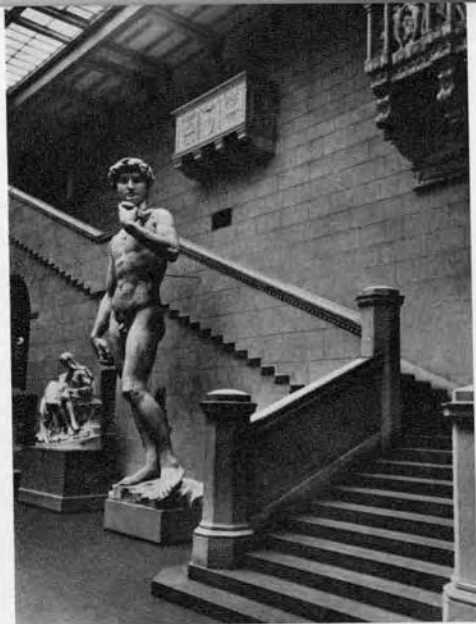


ФОТО 145. В. КОВЗЕЛЬ
(ВГИК). ИНТЕРЬЕР



ФОТО 146. О. НАСВЕТНИКОВ (ВГИК). ИНТЕРЬЕР

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
Глава первая. Фотография как средство отражения действительности	15
Изобразительная форма фотографического снимка	15
Специфические особенности фотографического изображения	20
Изобразительные средства и выразительные возможности фотографии	23
Понятие „композиция фотографического снимка“	28
Глава вторая. Построение фотографического снимка	33
Определение направления съемки	33
Определение расстояния от точки съемки до объекта съемки	36
Определение крупности плана	38
Определение высоты точки съемки	41
Определение границ кадра	45
Глава третья. Освещение при фотосъемке	49
Освещение объекта съемки как одно из изобразительных средств фотографии	49
Понятие „эффект освещения“	55
Виды света и методика освещения объекта съемки	59
Закономерности некоторых условий освещения	64
Глава четвертая. Изобразительные задачи в фотографии	71
Изображение пространства	71
Изображение объемной и контурной формы фигур и предметов	88
Изображение фактуры	92
Изображение цвета	96
Глава пятая. Основные положения в композиционном творчестве	103
О тонах и линиях	103
Жизненность фотографического снимка	106
Выразительность фотографического снимка	115
Цельность фотографического снимка	120
Глава шестая. Практические работы по фотокомпозиции	125
Использование изобразительных и технических средств в различных видах фотографии	125
Основы фотоосвещения	126
Предметные композиции (натюрморт)	135
Портретные композиции	139
Фотоэтюды на натуре (пейзаж) и в интерьере	144
Фоторепортаж	149

**Лидия Павловна Дыко,
Анатолий Дмитриевич Головня**

ФОТОКОМПОЗИЦИЯ

Редактор *Н. Н. Жердецкая*

Оформление художника *Л. А. Витте*

Художественный редактор *Е. Е. Смирнов*

Технический редактор *В. У. Борисова*

Корректор *М. Г. Иванова*

Подписана в печать 5/1 1962 г.

Формат бумаги 90х90 1/16

Печатных листов 16,5 и. л.

(условных 24,4)

Учетно-издательских листов 23,155

Тираж 50000 экз.

Издательский № 16324

„Искусство“, Москва, И-51

Цветной бульвар, 25

Типография Глобус, Вена XX, Австрия

Цена 1 р. 72 к.